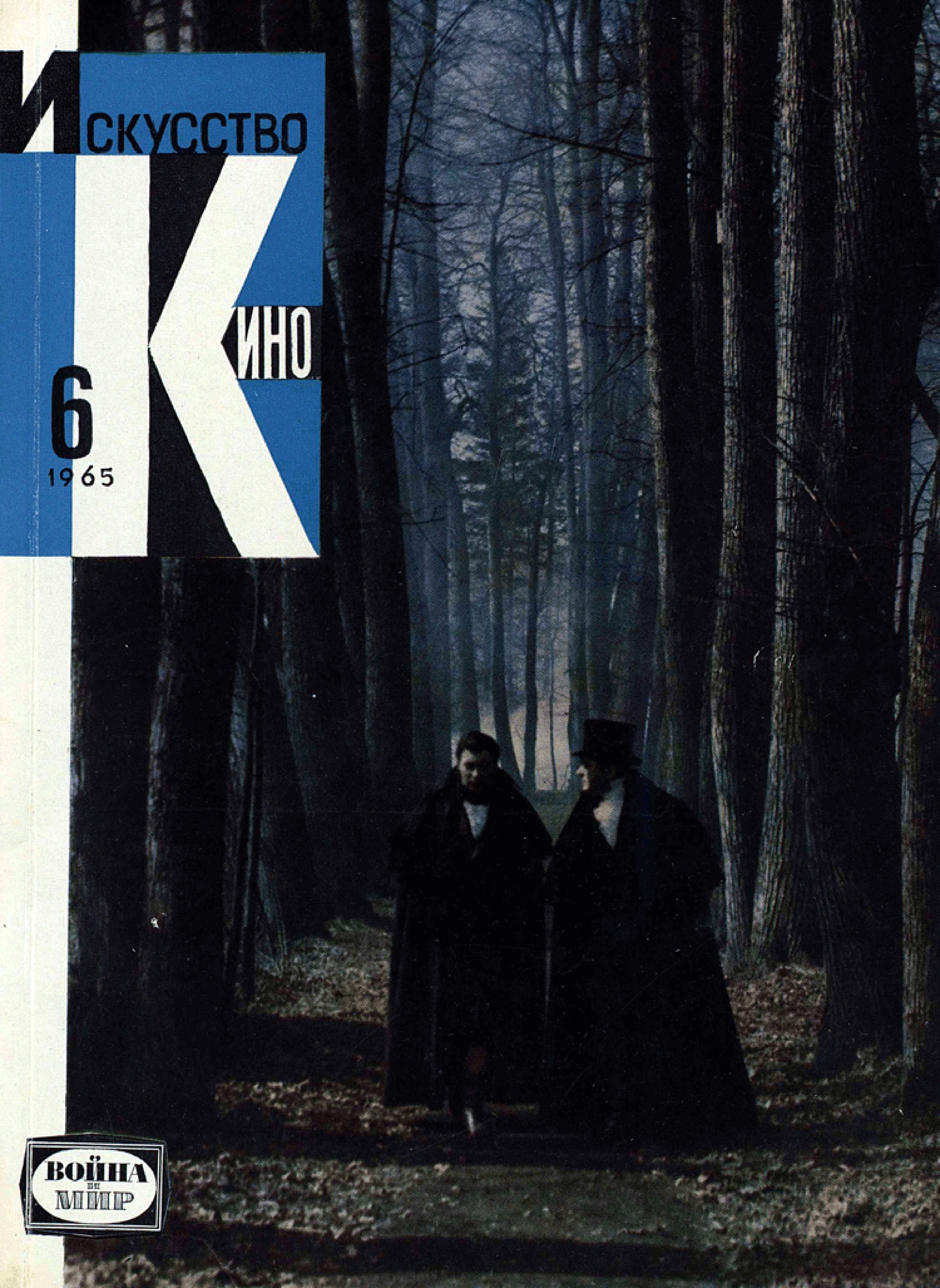

ИСКУССТВО
КИНО
6
1965
ВОЙНА
И
МИР


ВОЙНА
И
МИР

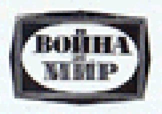
Содержание

Публикуем кадры из фильма «Война и мир» (по роману Л. Толстого). Авторы сценария В. Соловьев, С. Бондарчук. Постановка С. Бондарчука. Оператор А. Петрицкий. Художники М. Богданов, Г. Мясников.

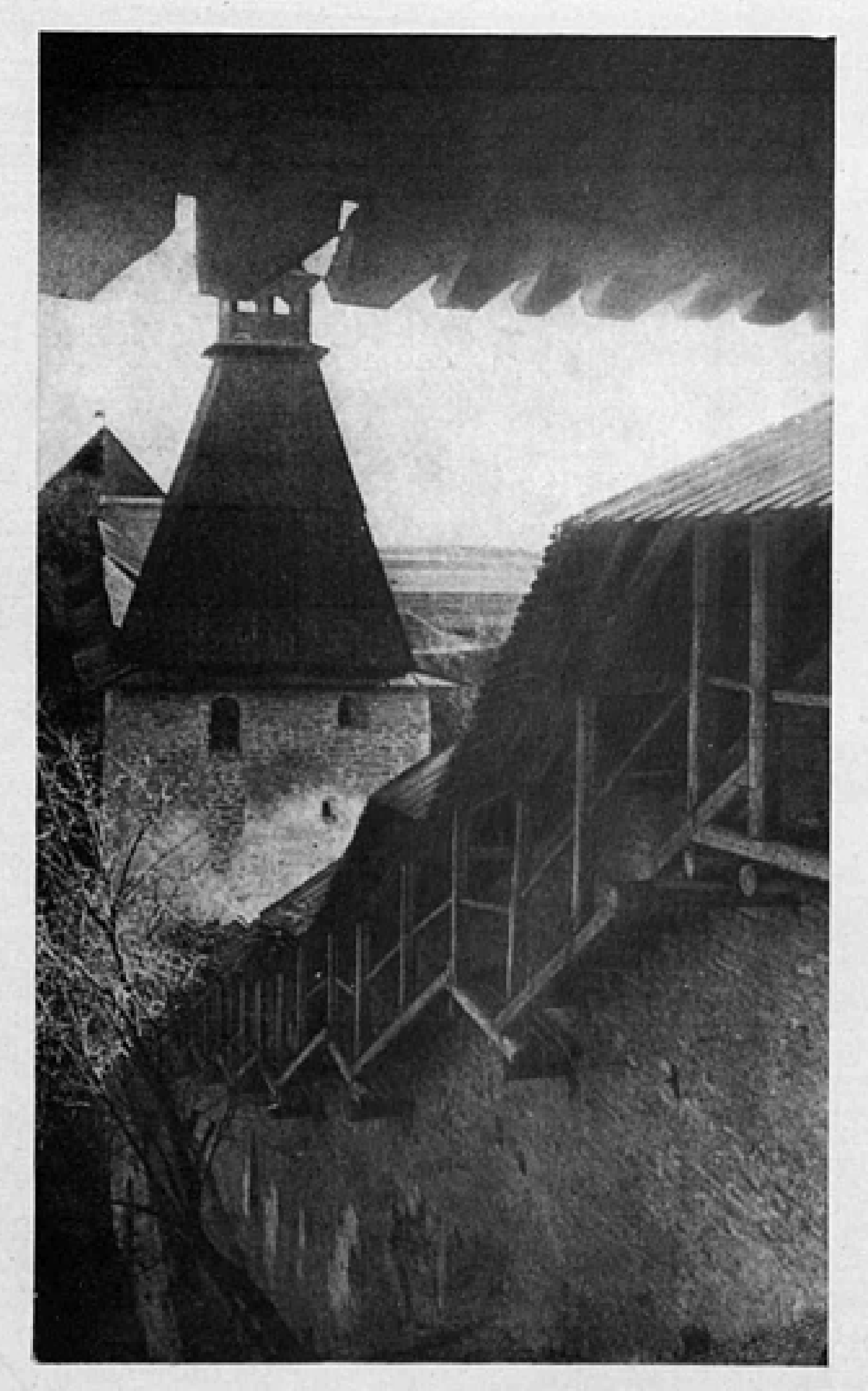
На 1-й странице обложки: С. Бондарчук—Пьер Безухов, В. Тихонов—Андрей Болконский; на 2-й странице: С. Бондарчук—Пьер Безухов; на 3-й странице: Л. Савельева — Наташа Ростова; на 4-й странице: русские войска под Красным.

На вклейке: Л. Савельева — Наташа Ростова; панорама Бородинского сражения; И. Скобцева — Элен Безухова (в центре).


ВОЙНА
И
МИР


ВОЙНА И МИР


ВОЙНА
И
МИР



ВЫБОР НАТУРЫ

ДЛЯ ФИЛЬМА

Андрей Рублев

Сценарий А. Кончаловского, А. Тарковского

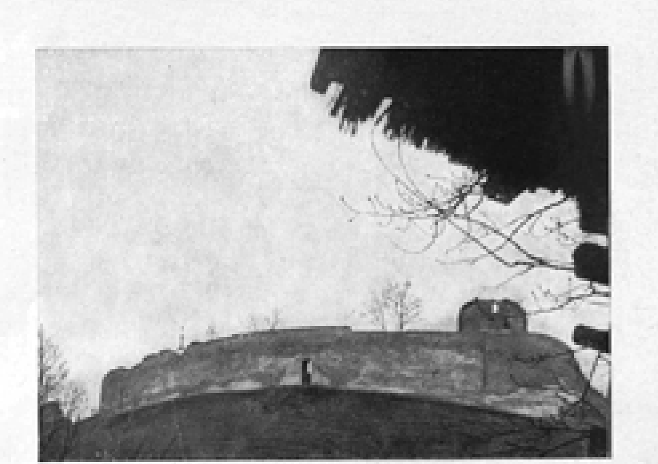
Постановка А. Тарковского

Оператор В. Юсов

Художники Е. Черняев, И. Новодережкин, С. Воронков

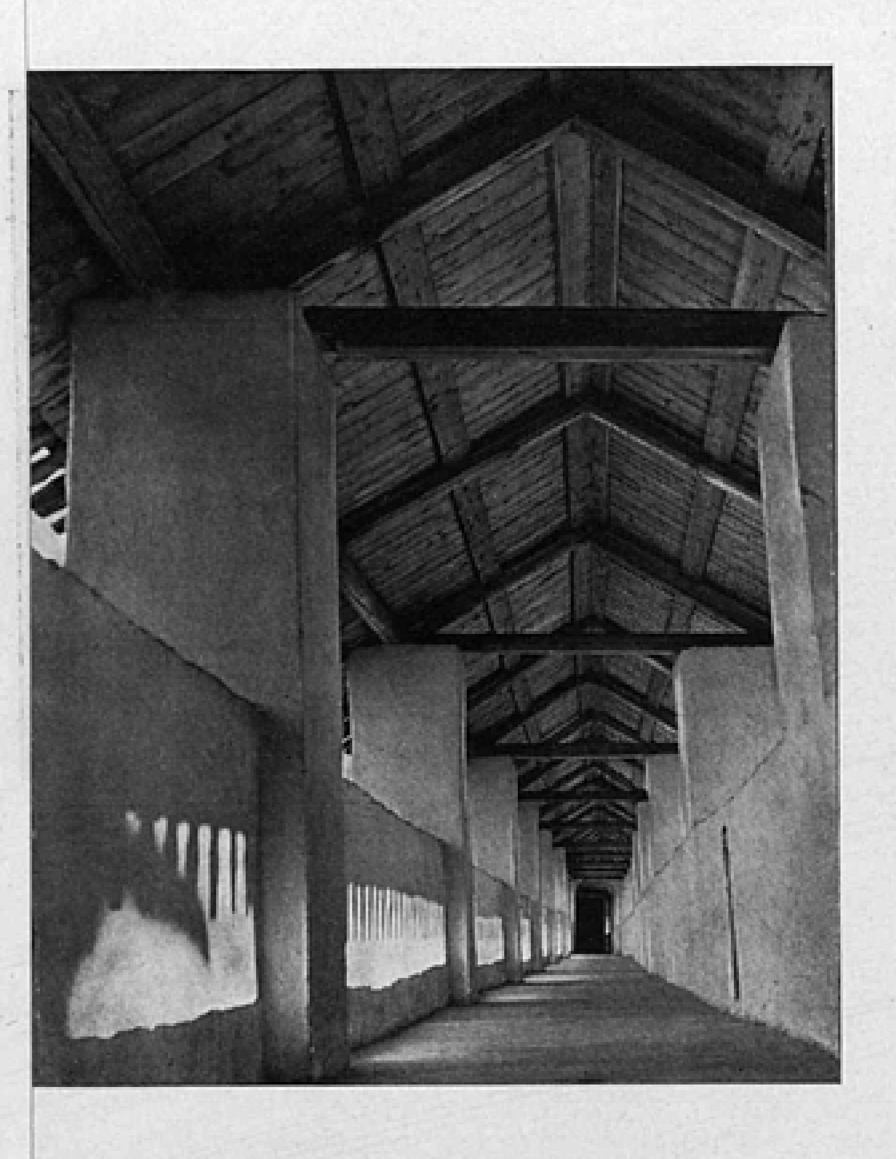
Фотоочерк А. Виханского

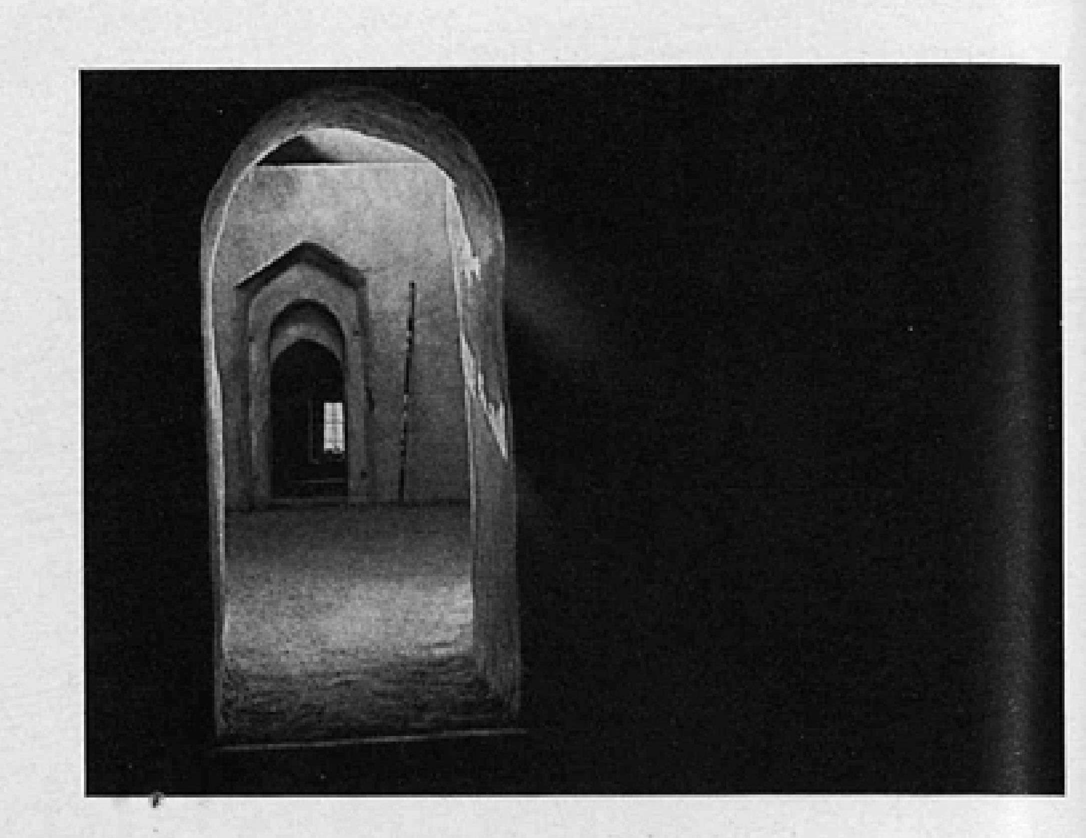


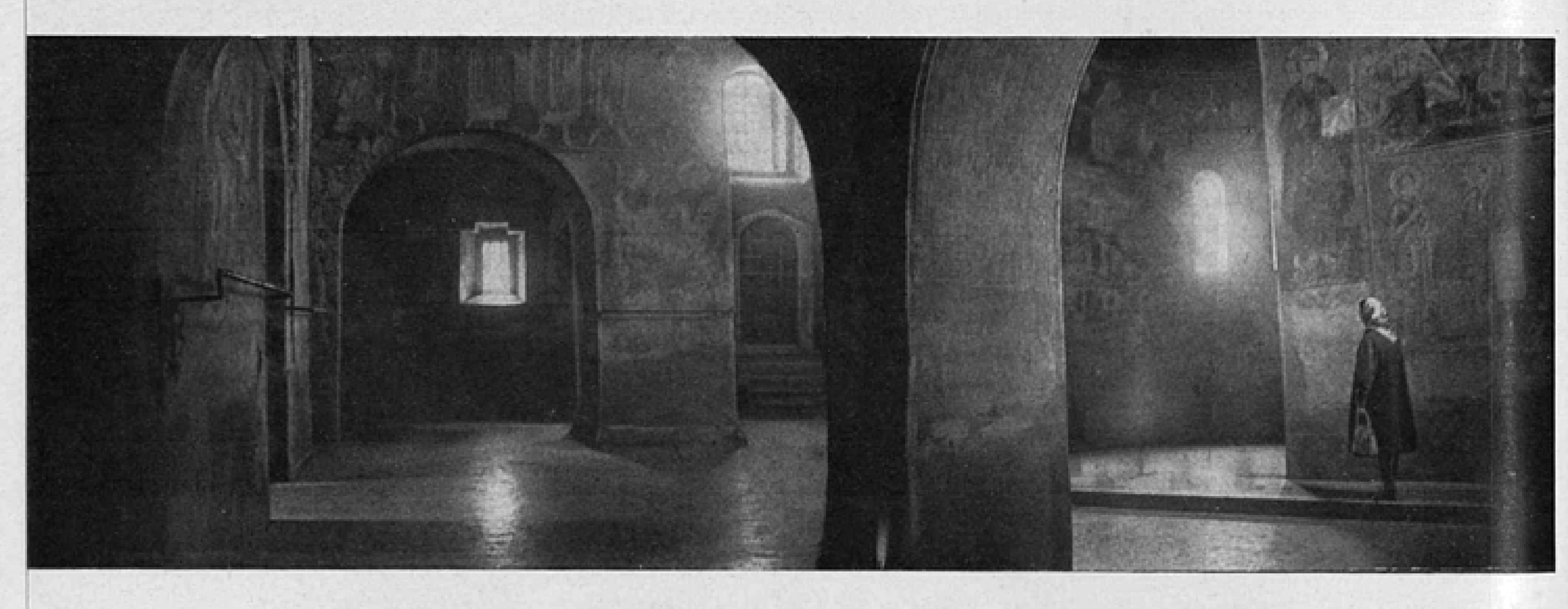


Андрей Рублевъ


Андрей Рублев









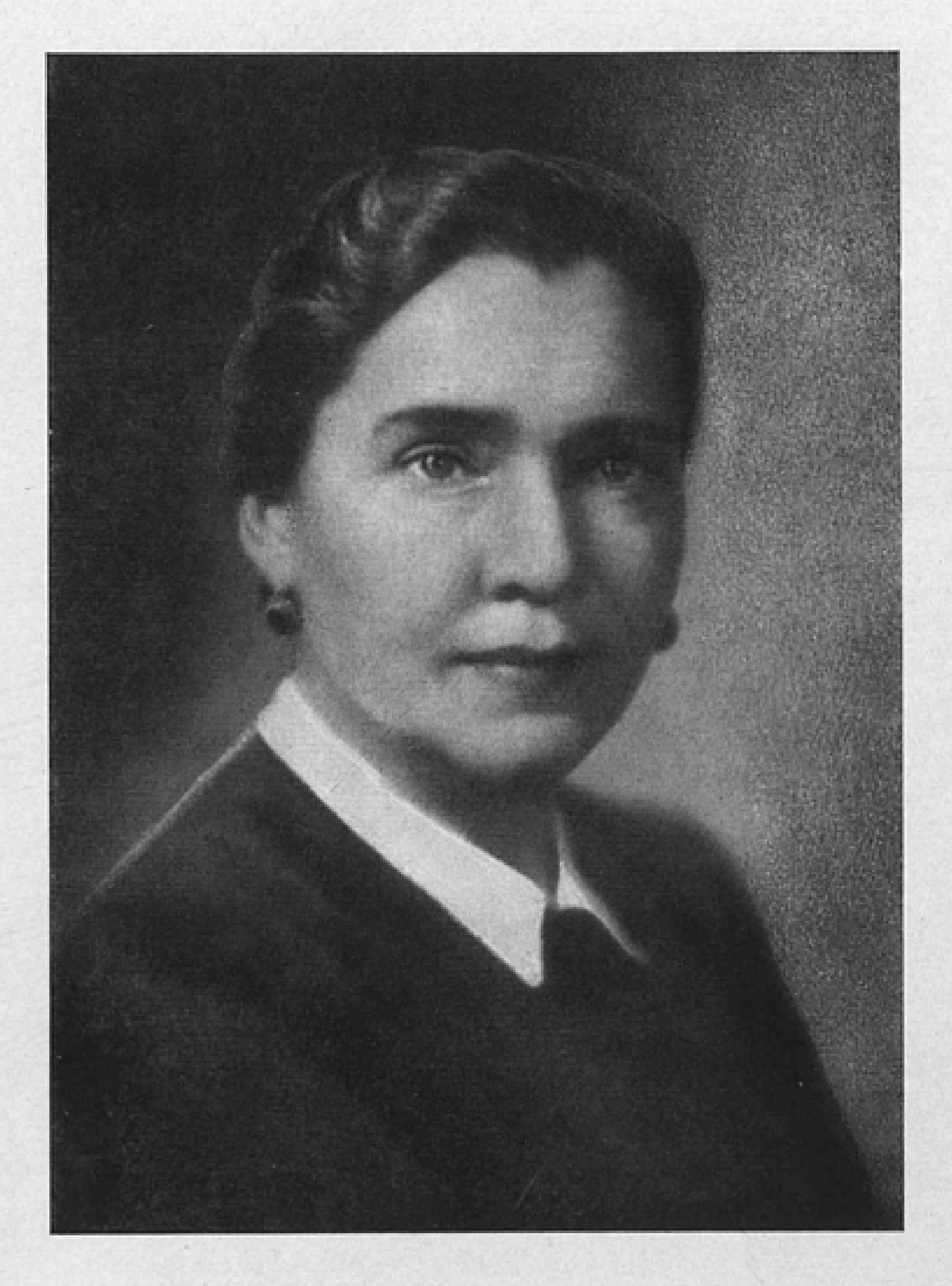


К 60-летию А. Е. КОРНЕЙЧУКА

Говоря о творчестве замечательного украинского писателя, академика, лауреата международной Ленинской премии, лауреата государственных премий Александра Евдокимовича Корнейчука, обычно прибавляют слово «драматург» и называют его известные каждому пьесы: «Гибель эскадры», «Платон Кречет», «В степях Украины», «Макар Дубрава», обошедшие сцены почти всех театров Советской страны.

Журнал «Искусство кино» от души поздравляет в день шестидесятилетия не только маститого театрального деятеля А. Корнейчука, но и Корнейчука — заслуженного кинематографиста. Одного из первых организаторов украинской кинематографии. Редактора художественного отдела Киевской кинофабрики в конце 20-х годов. Автора сценариев «Последний порт», «Богдан Хмельницкий», «Партизаны в степях Украины», «Калиновая роща», «Гибель эскадры».

Гражданский пафос, меткость наблюдений, неиссякаемый юмор и бесконечная требовательность к себе — вот отличительные особенности творчества Александра Евдокимовича Корнейчука, который так много сделал для отечественного кино и так много еще сделает.



К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Н. СМИРНОВОЙ

ТАЛАНТ СЕРДЕЧНЫЙ И ТЕПЛЫЙ

«Ее путь» — так назывался один из первых сценариев Марии Николаевны Смирновой, поставленный «Совкино» в 1929 году. Это был горячий и взволнованный рассказ о нелегком жизненном пути простой крестьянской женщины, обретшей личное счастье, человеческое достоинство в суровые годы гражданской войны, вставшей в ряды красноармейцев на смену любимому, погибшему в схватке с белыми.

Ее путь — так и хочется определить центральную тему творчества Марии Николаевны Смирновой — певца женского подвига, будь то борьба за Советскую власть, за новый быт женщины Востока Айны в одноименном фильме, созданном на основе рассказа Андрея Платонова «Песчаная учительница»; будь то трудовые будни колхозницы Варвары Кладовой («Бабы», 1940); будь то долгая и славная жизнь сельской учительницы Варвары Васильевны, запечатленная в фильме «Сельская учительница», выпущенном в 1947 году и до сих пор не сходящем с экрана. И когда в одной из документальных картин преподавательница московской школы призналась в том, что знакомство с Варварой Васильевной изменило некоторые ее представления о жизни, что она поняла: «даже жизнь простой сельской учительницы может быть настоящим подвигом, и я полюбила ее. А любимый герой всегда вызывает желание быть на него похожим», то это относилось не только к исполнительнице роли В. Марецкой, а и к автору сценария. Сколько еще таких учительниц и учителей решили свою судьбу, побывав на этой картине!

А выхваченный точно так же из гущи жизни образ сельского врача Галины Николаевны Козаковой, — героини фильма «Сельский врач», — разве не вызвал он широкий общественный интерес, не стал предметом для подражания?

Но не только женщины были любимыми героями М. Н. Смирновой. Ее имя стоит на титрах фильма «Повесть о настоящем человеке», с ее помощью был воссоздан на экране бессмертный подвиг летчика Маресьева.

Драматургия М. Смирновой, встречавшейся на своем большом жизненном пути с такими крупными мастерами, как М. Донской, С. Герасимов, А. Столпер, В. Марецкая, А. Тарасова, Э. Цесарская, Р. Нифонтова, А. Кадочников, — яркое свидетельство плодотворности и необходимости творческого, требовательного содружества сценариста и режиссера, сценариста и актера.

ИСКУССТВО КИНО
6
1965
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

Е. РЯБЧИКОВ

Кинокамера в космосе

У подножия памятника К. Э. Циолковскому, что стоит в Москве под сенью гигантского монумента завоевателям космоса, будут замурованы ампулы с документами и кинофильмами о беспримерном полете космического корабля «Восход-2». Во время его исторического рейса летчик-космонавт Алексей Леонов покинул свой звездный летательный аппарат и, став пловцом океана Вселенной, парил в таинственной бездне.

Там же будут замурованы и другие бесценные ампулы с документами и кинофильмами о полетах советских космонавтов — Германа Титова, Андрияна Николаева, Павла Поповича, первой в мире женщины-космонавта — «Чайки» — Валентины Терешковой, Валерия Быковского, первого в мире космического экипажа — Владимира Комарова, Константина Феоктистова, Бориса Егорова.

В далеком будущем наши потомки, люди коммунистического века, вскроют ампулы, и перед ними оживут картины первых полетов человека в космос, они увидят героев штурма Вселенной — советских летчиков-космонавтов и по ним, по их делам будут судить о подвигах советских ученых, конструкторов, рабочих и инженеров, создавших космическую технику, и тех, кто готовил космонавтов к опасным и трудным рейсам.

Среди различных кинодокументов, замурованных на века, особое место займут ленты, снятые самими советскими космонавтами — первыми в мире космическими кинооператорами.

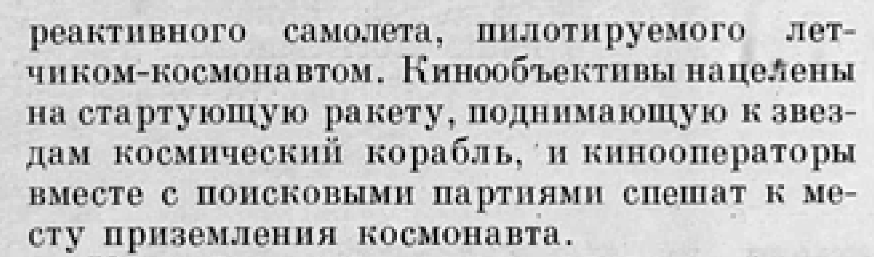
Кино заняло почетное и важное место в общей системе подготовки космической техники и самих космонавтов. Жужжание кинокамеры можно услышать в научной лаборатории, у непроницаемых стен сурдокамеры — камеры тишины и одиночества, во время парашютных прыжков, на центрифуге, в термобарокамере, на различных стендах и тренажерах. Киноаппараты снимают в «бассейне невесомости» и в кабине



Ю. Гагарин снимает в лесу



П. Беляев и А. Леонов на лыжных тренировках



реактивного самолета, пилотируемого летчиком-космонавтом. Кинообъективы нацелены на стартующую ракету, поднимающую к звездам космический корабль, и кинооператоры вместе с поисковыми партиями спешат к месту приземления космонавта.

Ученый и конструктор, космический врач и психолог, космический физиолог и инструктор по полетам не обходятся теперь без кинодокументации, запечатлевающей проведенные эксперименты. Во время самых первых испытаний скафандров важно было проверить, как ведет себя только что созданная космическая одежда в момент «выстреливания» — катапультирования — из кабины реактивного самолета. Надев на плечи скафандр, испытатель занял место в кабине реактивного самолета и поднялся в небо. На большой скорости по сигналу, поданному с земли, испытатель нажал гашетку. Катапульта сработала — испытатель был выброшен из кабины и невредимым опустился с парашютом. Весь эксперимент был полностью снят с параллельно летевшего самолета. После проявления пленки ее с необычайным вниманием несколько раз просмотрели конструкторы. Перед ними открылась картина «работы» скафандра в будущем вихревом потоке и в момент страшнейшего динамического удара.

Киноленты принесли пользу конструкторам и во время испытаний скафандров в специальном гидроканале. Операторы запечатлели момент, когда испытатель, одетый в скафандр, погрузился в воду, где его взял на



Г. Титов на «натурных» съемках

А. Леонов не расстается с мольбертом



буксир специальный электробурлак — быстроходный электроход. Он помчался по рельсам вдоль канала, увлекая за собой человека в скафандре. Кипевшие потоки воды обдавали со всех сторон испытателя, ставшего своеобразной живой «подводной лодкой»: в своем скафандре он мчался в толще волн, пены, брызг — в разбушевавшемся гидроканале.

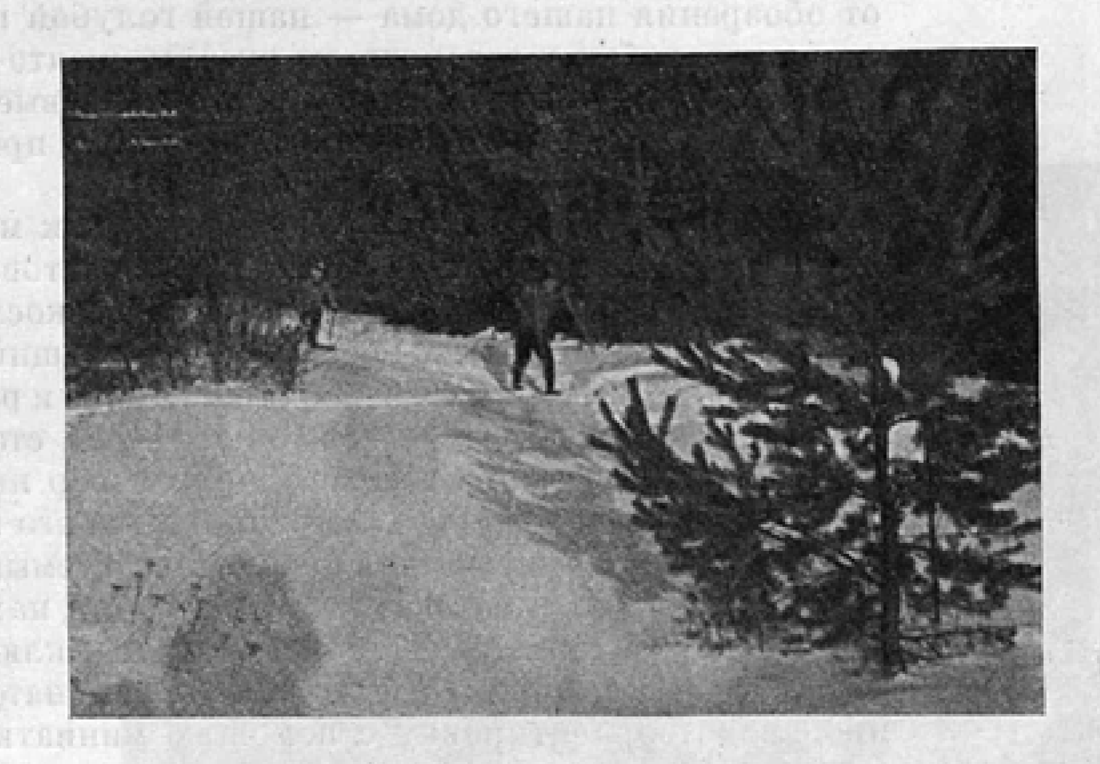
Шаг за шагом фиксировались важнейшие стадии испытаний первого космического корабля-спутника «Восток». Теперь этот прославленный корабль звездного океана уступил место новому, более совершенному многоместному пилотируемому космическому кораблю-спутнику «Восход». Но даже и сейчас, став музейным экспонатом, «Восток» производит впечатление подлинного чуда техники. В создании этого «космического чуда XX века» немалую роль сыграли кинооператоры, проводившие множество съемок на старте и на финише, давшие ученым и конструкторам драгоценные документы о поведении космического летательного аппарата.

Кинооператоры, занимающиеся космической тематикой, по праву должны считаться ударной бригадой советской кинематографии. Им приходится снимать в самолетах, прыгать с парашютом, работать в «бассейне невесомости», то есть самим плавать и кувыркаться в состоянии невесомости, ведя при этом киносъемку. Они трудятся на старте, когда ракетный гром сотрясает землю и огненные смерчи поднимают к звездам космический корабль. Один из отважных операторов стал заправским парашютистом и вот уже который раз, прыгая с парашютом, первым опускается к финиширующим космонавтам.

Примечательно, что и сами космонавты, освоив съемочную и проекционную технику, стали кинооператорами. В фильме «Дневник космонавта»* сняты эпизоды изучения кинотехники советскими звездолетчиками. С экрана на зрителя в упор смотрят турельные объективы съемочной кинокамеры. Камера опускается, и мы видим — ее держит в руках Юрий Гагарин, занятый учебной съемкой в заснеженном лесу. Но Юрий Гагарин не один занимается съемкой красот сказочно сверкающего на солнце инеем и снегами русского леса — неподалеку работает Алексей Леонов.



А. Леонов считает киноаппарат своим спутником



...И здесь видна тень космического кинооператора...



Земля, снятая А. Леоновым из космоса



---

* Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер Н. Шумов. Оператор О. Лебединский. «Моснаучфильм», 1965.

Но тот выбрал тропинку, прикрытую голубыми тенями, и ждет, когда по ней пойдет кто-нибудь из друзей-космонавтов. Вскоре появляется Владимир Комаров, и Алексей Леонов с особым удовольствием снимает «живую натуру».

Киноуроки проводятся и на живописной природе вокруг Звездного городка и в учебном классе, через который прошли все прославленные герои космоса: овладение мастерством киносъемки включено в общую программу подготовки космонавта.

Юрий Гагарин — Колумб Вселенной, как его называет мировая пресса,— совершил дальние полеты по земным орбитам, посетив многие страны, и всегда он берет в поездки кинокамеру. Его съемки в ОАР, на тропических островах, в Японии, на Кубе представили особый интерес и использовались в кинофильмах о поездках советских космонавтов по земному шару.

Герман Титов, пробыв в космосе двадцать пять часов, пролетел за это время 700 000 километров. Он провел киносъемку Земли и неба. Очевидно, каждый, кто впервые увидел в фильме «Снова к звездам» цветные кадры, снятые Германом Титовым во время его звездного рейса, испытал неповторимое волнение, чувство радости и удивления от обозрения нашего дома — нашей голубой планеты — из звездной дали. Мы видели серо-голубые и зеленоватые океаны, желто-бурые пустыни Африки, белые скопления облаков — перед нами проходили впервые увиденные картины иного мира, иного измерения, сместившего все наши старые представления о пространственной перспективе.

Автору этих строк довелось видеть, как мудро была использована затем съемка Германа Титова для подготовки космонавтов.

В специальном помещении установлен космический корабль «Восток», в котором проводятся тренировочные «полеты». Будущий космонавт, одетый в скафандр, с помощью ассистентов занимает место в кабине и располагается в кресле. Люк закрывают, и затем «проигрывается» весь полет — от старта до финиша.

Прежде всего начинается радиоразговор инструктора с космонавтом: выясняется самочувствие стартующего звездолетчика, его готовность к «полету». Затем раздается гром, кабина вибрирует — словом, испытуемый получает полное впечатление старта. Корабль «выходит на орбиту», и космонавт, находящийся в кабине, выполняет серию распоряжений с Земли — он включает и выключает тумблеры, открывает и закрывает жаропрочные створки оптического иллюминатора, берет на себя ручное управление, производит ориентировку с помощью миниатюрного глобуса на пульте.

Огромное впечатление на новичка производит момент, когда он открывает иллюминатор и... видит под собой далеко-далеко медленно вращающуюся Землю. Космический корабль как бы летит над планетой, входит в тень Земли, и тогда становится темно, потом выходит из тени Земли, и тогда предстают волшебные радужные сияния на горизонте.

Вместе с оператором нам довелось совершить подобный «полет» в кабине космического корабля «Восток» и пережить то удивительное чувство открытия и познания фантастики, когда в иллюминаторе появились голубые дали с ореолом Земли, и нахлынула тень Земли, и в черном небе зажглись прежде неведомые по яркости и чистоте слепящие созвездия.

Киносъемки Германа Титова в космосе открыли новую страницу в истории мировой кинематографии. Следом за ним проводили съемки в космосе Андриян Николаев и Павел Попович, Валерий Быковский и Валентина Николаева-Терешкова, затем «три звездных богатыря» — Владимир Комаров, Константин Феоктистов, Борис Егоров. Все они создали уникальную космониану — серию съемок планеты, то закрытой облаками, то обнажившей океанский простор.

Ныне космониана обогатилась бесценными съемками, проведенными новыми героями космоса Павлом Беляевым и Алексеем Леоновым.

Среди космонавтов Алексей Леонов славится своим страстным увлечением фотографией и киносъемками. Снимает он профессиональной камерой и камерой любительской — у него собралась целая коллекция малоформатных съемочных камер.



П. Беляев снимает друга-космонавта



А. Леонов на батуде



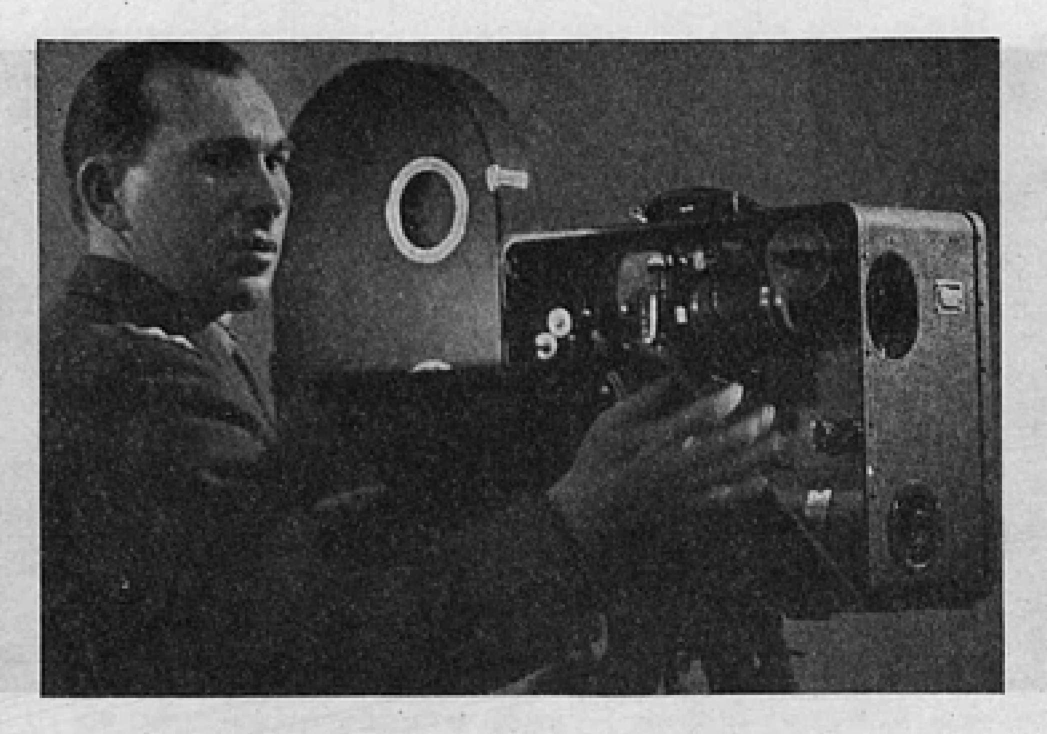
А. Леонов и П. Беляев монтируют фильм в учебном кинoклассе

По своей натуре живой, увлекающийся, мятежный, Алексей Леонов — поэт и художник. Он не расстается с мольбертом и с кинокамерой, увлеченно снимает и рисует природу, особенно любит море!

У Алексея Леонова собралась изрядная фильмотека. Когда дома гости, он демонстрирует им узкопленочные картины — отдых семьи на юге, первые шаги дочки, «походы» на водных лыжах по Черному морю, поездку на охоту в ярославские леса... Опыт художника-любителя многое дал Алексею Леонову-кинематографисту: снимает он уверенно, точно, эмоционально и всегда проявляет свой, «леоновский» почерк.

18 марта 1965 года в 10 часов по московскому времени стартовал космический корабль «Восход-2», и на втором витке, в 11 часов 30 минут, Алексей Леонов с помощью Павла Беляева надел на себя ранец с автономными системами жизнеобеспечения и, подключившись к этому ранцу—источнику жизни, вышел через специальную шлюзовую систему из кабины космического корабля-спутника.

Миллионы людей припали к экранам телевизоров и видели, как на их глазах происходило историческое событие — на фоне летевшей в галактической бездне планеты



Экипаж космического корабля «Восход-2» подготовил фильм о своем рейсе к звездам. П. Беляев заряжает проекционный аппарат—сейчас на экране возникнут поразительные цветные кадры, снятые Алексеем Леоновым в океане Вселенной

из корабля выглянул человек, одетый в скафандр. Он держался гермоперчатками за края люка и выжидал — ждал приказа от своего командира Павла Беляева.

Получив команду на выход во внеземной таинственный, полный загадок мир, Алексей Леонов слегка оттолкнулся от люка и отделился от корабля. Фал, которым он был прикреплен к кораблю, растянулся на свою пятиметровую длину и остановил движение космонавта от корабля. Тогда Алексей Леонов немного потянул на себя фал и стал медленно подплывать к борту...

Став пловцом в океане Вселенной, Алексей Леонов сделал первые пять шагов в космосе. Двадцать минут он жил и работал в межзвездной среде, из них десять минут находился один на один со Вселенной. И эти десять минут потрясли мир.

С «сиюсекундной» быстротой космовидение поведало миру — всему трехмиллиардному человечеству — о беспримерном подвиге советского космонавта. Но даже после того, как люди планеты Земля увидели на экранах телевизоров «новое чудо XX века», они не перестали интересоваться тем, что же сняли во время своего исторического рейса бесстрашные космонавты. И когда на киноэкранах появились кадры, снятые Павлом Беляевым и Алексеем Леоновым, они вызвали общий восторг космическими кинооператорами и чувство благодарности за их творческий подвиг.

Говоря теперь о первых итогах работы космической кинематографии, Алексей Леонов отмечает необходимость создания более высокого уровня космической кинотехники.

Пора переходить от одномерного, плоского изображения космоса к раскрытию всех его удивительных особенностей — пустоты, невесомости, отсутствия верха и низа, иного восприятия Земли, Солнца и созвездий. Советская наука сменила замечательный космический корабль «Восток» на более совершенный — «Восход». Создателям кинематографической техники следовало бы воспользоваться этим прекрасным примером. И тогда человечество получит еще более впечатляющие кинодокументы о новой среде будущего обитания людей, о новой эре в истории нашего мира.

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА, ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

FOR HUMANISM IN CINEMA ART, FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

POUR UN ART CINEMATOGRAPHIQUE HUMANISTE, POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!

Праздники и будни искусства

На эмблеме Московского международного кинофестиваля 1965 года значится цифра четыре. Четвертый раз за послевоенные годы кинематографисты всего мира съезжаются в Москву на международный смотр достижений самого массового, самого важного из искусств.

Смотр — это всегда подведение итогов, а, подводя итоги, человек склонен оглянуться назад, вспомнить и заново оценить и былые достижения и былые неудачи. И по склонности ума человеческого «привязывать» свои воспоминания к круглым, юбилейным датам многие, вероятно, вспомнят ныне не только московские фестивали пятьдесят девятого, шестьдесят первого и шестьдесят третьего годов, но и действительно первый международный кинофестиваль в Москве — фестиваль, состоявшийся ровно тридцать лет назад, в 1935 году.

Тридцать лет — большой срок, за эти годы Время многое поставило на свои места, многое переоценило. Немало фильмов, гремевших в те годы и получавших призы и награды, кануло в лету и вспоминается ныне только дотошными историками кино. Были такие фильмы и среди отмеченных на Московском фестивале 1935 года. Но лучшие фильмы этого фестиваля — «Чапаев» и «Юность Максима» — не только прошли поверку Временем как произведения классические, но и став классикой, то есть признанным эстетическим мерилом, ни на йоту не утратили своего гражданского пафоса, силы своего непосредственного воздействия на умы и души зрителей. Не таково ли, впрочем, свойство всякого истинно классического произведения?

Не будем торопиться называть классикой лучшее из того, что создано мастерами советского кино за последние годы,— предоставим сделать это Времени. Дело ведь не в призах и дипломах, дело в том следе, который оставляют эти фильмы в умах и душах современников.

IV международный кинофестиваль 1965 МОСКВА

Толковый словарь определяет слово «фестиваль» как «общественное празднество, выражающееся в показе, смотре какого-либо вида искусства». Словарь, как известно, предлагает только самое краткое, самое общее определение тому или иному слову. Поэтому стоит, видимо, добавить, что и понятие «общественный» и понятие «празднество», да и, пожалуй, понятие «искусство» имеют на нашем Московском фестивале иной характер, чем на некоторых киносмотрах за рубежом. Бессмертная в своем роде «эстетическая платформа» Победоносикова — «сделайте нам красиво» — и поныне «вдохновляет» иные кинопроизведения, в том числе и удостаивающиеся подчас фестивальных наград. Для нас праздник искусства неотделим от его будней, а высшая, эстетическая красота наших лучших кинопроизведений неотделима от их «строящей и бунтующей силы». Это фильмы-строители, фильмы-работяги, фильмы-бойцы.

Стало уже традицией—хорошей традицией,— что участники и гости московских кинофестивалей собираются на дружеские собеседования и на «Вольной трибуне» делятся своими мыслями о кино, рассказывают о том, что их волнует, говорят о насущных творческих и общественных проблемах, которые стоят ныне перед кинематографистами разных стран. Постоянные читатели нашего журнала знают, что и у нас сложилась своеобразная традиция: уже несколько лет в одном из летних номеров мы публикуем подборку присланных нам по нашей просьбе высказываний кинематографистов различных стран, в которых они рассказывают о себе, о своем творческом опыте, о товарищах по профессии, о проблемах киноискусства. В нынешнем году, в преддверии IV Московского международного кинофестиваля, мы обратились к некинематографистам — к литераторам разных стран — с просьбой принять участие в нашем предфестивальном собеседовании. Мы не задавали его будущим участникам каких-либо регламентированных «анкетных» вопросов, а попросили поделиться с читателями нашего журнала своими мыслями о киноискусстве, высказаться о том, что каждого из них наиболее волнует. Естественно поэтому, что «выступления» на нашем международном форуме носят различный характер. В них высказываются самые разнообразные, порой взаимоисключающие точки зрения на те или иные проблемы, отдельные суждения участников нашего заочного собеседования представляются нам спорными. Но именно в спорах, как известно, рождается истина, тем более что в главном, решающем все выступающие единодушны: все они подчеркивают высокую общественную миссию кино как искусства.

Все — за исключением одного. Для читателей, видимо, будет неожиданностью, что такой выдающийся прогрессивный писатель наших дней, как Халдор Лакснесс, вообще отказывает кино в праве называться искусством, полагая, что «любое «искусство», связанное с фотографированием», есть «отрицание искусства». Какое старое заблуждение! Его давным-давно опровергли и кинематографисты и теоретики искусства. Напомним, что писал по этому поводу Луначарский:

«Пусть не говорят, что кино копирует действительность, это так же нелепо сказать о кино, как о реалистической живописи вообще. Нет, оператор может поймать такое освещение, такой угол зрения, который превратит кусок действительности на экране в самое подлинное художественное произведение, не уступающее пейзажам крупных мастеров».

Эти строки написаны в начале 20-х годов, когда не было еще ни «Броненосца «Потемкин», ни «Страстей Жанны д'Арк».

Если же вернуться к разговору об общественной миссии искусства, то литературное творчество самого Халдора Лакснесса служит превосходным доказательством того, что художник — если он, конечно, настоящий художник, то есть творец,— не может стоять в стороне от бурь и тревог века. Несколькими страницами ниже читатель прочтет заметки известной венгерской писательницы Магды Сабо. Она вспоминает, как еще подростком, холодным мартовским днем 1940 года смотрела созданный в нацистской Германии пропагандистский человеконенавистнический фильм «Еврей Зюсс». Именно тогда, рассказывает писательница, она поняла, какой силой воздействия обладает показанное на экране и что сила эта может быть обращена и во зло.

В руках у кинематографиста оружие, и об этом следует помнить даже тогда, когда тому или иному мастеру кажется, что он создает «чисто развлекательное» кинозрелище.

Но, вероятно, во сто крат больше следует помнить об этом тем, кто сознает силу воздействия кино, кто х о ч е т своим произведением воздействовать на зрителя. Ибо в о з д е й с т в и е возникает не само по себе, в результате пусть даже самых благородных помыслов и стремлений, а в результате их достойного осуществления. А достойное в искусстве означает высокохудожественное. К сожалению, мы нередко забываем об этом, и, соблазненные значительностью темы и отсут-

ствием явных идейных промахов, готовы подчас выдать индульгенцию на отпущение грехов создателю «маловысокохудожественного» кинопроизведения за одни только его «благие намерения».

Благими намерениями вымощен ад.
Установился взгляд,
Что если вымостить ими стихи,—
Простятся все грехи.

Подобный «взгляд» бытует не только в поэзии, но подчас и в кинопроизводстве. Проповедники этого «взгляда» забывают, что любые, самые правильные, самые благородные идеи, не нашедшие в ткани фильма о б р а з н о г о, то есть высокохудожественного воплощения, обращаются против самих себя, неизбежно компрометируются и тем самым работают в направлении, о б р а т н о м тому, какое было в замысле у художника.

Почти сорок лет прошло с того времени, когда Маяковский убийственно высмеял провозглашенный кое-кем в те дни и ставший в определенном смысле «классическим» лозунг мещанского, обывательского искусства: «кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть». Нет этого права у работников искусства, у б о й ц о в искусства. Да и «тихой речки» нет, как не было ее и тридцать и сорок лет назад. В дни первого (довоенного) Московского фестиваля полыхали костры из книг на площадях городов фашистской Германии; на экранах этих же городов шел «Триумф воли», где бесноватый фюрер провозглашал «превосходство нордической расы»; и уже стучали кованые сапоги солдат вермахта, входивших в Саар и готовившихся к дальнейшему опустошительному маршу. Ныне, в дни четвертого послевоенного Московского фестиваля, горят вьетнамские деревни, подожженные бомбами, сброшенными с американских самолетов, и солдаты бундесвера вновь натягивают сапоги — на этот раз заокеанского производства,— готовясь к новым маршам. Покоя — нет! Великая битва за справедливость и свободу, за право человека жить по-человечески продолжается. И фестивальное п р а з д н е с т в о для нас — это тоже б у д н и искусства, смотр его сил, проверка его готовности в не прекращающейся ни на минуту борьбе. Борьбе, в которой мастера кино могут сделать так много; борьбе, сущность которой так хорошо выражена в благородном девизе нашего фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»

А н д р е МОРУА

Долг писателя — работать для экрана

Я всегда весьма живо интересовался кинематографом. Два раза я был председателем жюри международных кинофестивалей в Канне и в этом году также должен быть там почетным председателем. Это перечисление покажет вам, что я вижу почти все фильмы, которые стоят того, чтобы их смотреть.

Я твердо верю, что кино может создать настоящие шедевры искусства. Некоторые замечательные фильмы заставили меня испытать волнение, подобное тому, какое испытываешь, читая великие романы.

Несколько русских фильмов, например «Летят журавли», помогли мне лучше узнать Советский Союз. Несколько английских картин продолжают, как мне кажется, лучшие традиции английского юмора.

Я гораздо меньший энтузиаст кино, когда дело касается экранизации литературных произведений. Лично мне в этом не слишком повезло: мой роман «Климаты» был перенесен на экран в сильно исковерканном виде.

Я думаю, что роль кинематографа в современном обществе будет все более и более значительной, это искусство имеет огромное влияние на массы, и поэтому, мне кажется, долг писателей помогать ему в меру их сил и отдавать экрану свои оригинальные произведения.

Эссандьерас (Франция)

Станислав ЛЕМ

Младенчество кинофантастики

К кино у меня двоякое отношение: «частное», то есть отношение обычного зрителя, который ходит в кино, и «профессиональное», то есть отношение писателя, произведения которого могут быть экранизированы.

Как «частный зритель» я просто люблю хорошие фильмы. Думаю, что я зритель «нормальный», хотя и не киноман. Я охотно смотрю большие зрелищные фильмы (мне кажется, что таким фильмом будет наш «Фараон», который сейчас снимает Ежи Кавалерович и от которого я жду многого), а также психологические, камерные фильмы и даже вестерны.

Как у писателя, занимающегося главным образом научно-фантастической тематикой, у меня имеется по адресу кино больше оговорок.

Прежде всего я должен сказать, что не знаю ни одного полноценного в художественном отношении научно-фантастического фильма: если таковые существуют, я их не видел. Поскольку фильм «Безмолвная звезда», сделанный по моей книге «Астронавты» (н е п о м о е м у сценарию), я также считаю слабым, к предложениям экранизировать мои произведения я отношусь скорее осторожно. Но хотя я уже много раз отвечал на такие предложения отказом, это тем не менее не означает нежелания сотрудничать с кино. Просто я считал, что это не имело шансов на успех.

Ситуация выглядит более или менее следующим образом: режиссеры с «большими именами», с установившейся репутацией обычно не хотят делать фантастических фильмов. Просто они — специалисты в другой области и, вероятно, предпочитают не заниматься рискованными экспериментами в области фантастики, где их ожидает столько трудностей (доказательстом этому служит именно о т с у т с т в и е хороших научно-фантастических фильмов).

Зато начинающие режиссеры были бы порой не прочь сделать такой фильм, но тут я, в свою очередь, начинаю колебаться, не будучи уверен, можно ли им такой фильм доверить.

Таким образом, возникает некий заколдованный круг.

Фантастические фильмы обычно обходятся дороже «обыкновенных», поэтому риск, который связан с их постановкой, исключительно велик. На Западе фантастический фильм — просто близкий сосед или даже родственник (за очень редким исключением) разной приключенческой дешевки. Что же касается этих редких исключений, то это уже, собственно говоря, не научно-фантастические фильмы, как, например, фильм Кубрика «Доктор Стрейнджлав».

Таким образом, суждение (подтверждающееся на практике) о том, что фантастический фильм — это художественная халтура, весьма распространено, и оно оказывает явное давление на умы, по крайней мере в кругах польских кинематографистов. Добиться изменения этого положения можно было бы, лишь противопоставив такому мнению факты, то есть выпустив три-четыре высокохудожественных научно-фантастических фильма.

А таких попыток, в общем, насколько мне известно, не предпринимается.

Если говорить о мировом кинематографе вообще, помимо фантастических фильмов, о которых я уже писал выше, то положение в нем кажется мне следующим — в общих чертах, конечно.

За последние полтора десятка лет мы были свидетелями активных и часто менявших «стратегическое направление удара» поисков, что само по себе, как и каждый эксперимент в искусстве, является ценным. Однако не раз случалось, что за такими поисками можно было почувствовать тенденцию, стремящуюся найти «рецепт современности». Будто такой рецепт существует!

Одни видели его в «киноправде» и укрывали кинокамеру от глаз прохожих с целью «схватить уличную жизнь, как она есть»; они утверждали, что фильм «Клео с 5 до 7» именно и является таким «документом», выхваченным прямо из жизни (что, разумеется, вовсе не так). Другие были готовы полностью положиться на совершенство одной только съемочной техники, считая, что если фильм

делается с технической точки зрения совершенным методом, то любая деталь, попавшая в поле зрения объектива, становится уже произведением искусства. Особенно опасными в этом отношении кажутся мне некоторые произведения Микеланджело Антониони и его подражателей.

Их главную гордость порой составляет то, что в их фильмах почти ничего или просто ничего не происходит, а то, что происходит, растянуто, выглядит сплошной экспозицией и преподносится зрителю с такой тщательностью, что выглядит так, будто нам подают на серебряном подносе — окружив все это величайшей серьезностью и торжественностью — несколько стебельков травы, оловянную ложечку и теннисный мячик и молча дают нам понять, что во всем этом кроется бог знает какой глубины философско-художественное содержание. Я вовсе не хочу сказать, что сомневаюсь в искренности намерений Антониони или его подражателей, но намерения в искусстве в счет не идут, во внимание принимается только их осуществление. А фильмы их почти пусты, а если они не пусты, то легко превращаются в обычную демонстрацию сентиментальных действий и сцен (ужасно длинные кадры, лица крупным планом).

Я не считаю, что таким образом нельзя сделать интересного фильма, но один раз. А беспрерывное их повторение породило страшную манерность, напыщенную, искусственную и пустую.

Зато фильмы, сделанные «по старинке», но в которых режиссер явно что-то ищет и что-то хочет сказать, такие, как «Обгон» с превосходным Гассманом,— эти фильмы великолепны, и я верю, что эти будто бы «старомодные» фильмы всегда будут совершенными.

Одним словом, в кинематографе господствует некая нервозность, заключающаяся в том, что там быстро — быстрее, чем в литературе или изобразительном искусстве,— возникают и угасают скоропреходящие «моды». Возникают «шко́лы» (польская, французская), которые рождают два-три интересных фильма и длинный хвост подражающих им фильмов, после чего все начинают удивляться: «куда же девалась эта школа?»

Отношения между киноискусством и литературой складываются, как мне думается, неплохо, хотя они могли бы быть лучшими. Я считаю, что хороший оригинальный сценарий всегда лучше, чем сценарий, сделанный по готовому литературному произведению, но при этом дело вовсе не обстоит так, что если автор сценария становится и режиссером фильма, то это уже сразу, автоматически гарантирует какое-то особое «единство» произведения, его высокий художественный уровень.

Если говорить о специфике киноискусства социалистических стран, то мне кажется, что мы счастливо миновали (притом уже давно) его младенческий возраст. Исключая все-таки, пожалуй... область фантастики. Ибо, как я уже говорил, еще случается, что режиссер, берущийся за создание фантастического фильма, пытается в таком двухчасовом произведении показать на экране в с е будущее (в е с ь коммунизм, всю его социальную и психологическую проблематику плюс космические полеты плюс неслыханно развитую наземную технику и т. д. и т. п.). А это, разумеется, совершенно невозможно — тот, кто хотел бы это сделать, должен был бы создать «фантастическую киноэнциклопедию XXX века от A до Z».

Фильм не может охватить «все», и отсюда, например, проистекает схематизм «Астронавтов» на экране, ибо то, что там не было показано, то есть художественно претворено, то рассказывалось, точно герои фильма читали с экрана газетные передовицы.

Таким образом, хотя общий уровень кинофильмов, как мне кажется, ныне действительно стал высоким, пожалуй, значительно выше, чем десять-пятнадцать лет назад, этого все же нельзя сказать о той области кино, которая меня больше всего интересует. Но, может быть, и в ней наступят изменения к лучшему — я горячо желаю этого и самому себе и всем любителям кинофантастики.

Краков

Виктор ВОРОШИЛЬСКИЙ

Кино и искусство в кино

Люблю ли я кино? Нет, не люблю; и столь далекими, почти невероятными кажутся мне времена, когда я мог любить его наивной любовью, очарованный самой атмосферой кинозала, воспринимая каждый раз трепетом сердца угасающий свет в зале и осветившийся черно-белый экран; как же любить его, если оно утратило свою магию?

Но вопреки видимости дело не в том, что я уже не ребенок; во сто крат важнее то, что молодость кино миновала; рассеялась первоначальная поэзия движения, странность смонтированных кадров, патетическая необычность фиксации того, что преходяще, ярмарочная радость шутовства, неприхотливая прелесть чувств и страстей — все это минуло, должно было миновать, кино-игрушка утратила свою невинность, ее отняли великие державы Коммерции, Техники и Организованного Психоза; возросла сноровка в использовании аппаратуры и неисчерпаемой пищи сюжетных возможностей; колеса машины, производящей фильмы, крутятся все быстрее, вместе с количеством картин, соперничающих за кратчайший миг внимания зрителя, растет и количество формальных, сюжетных и психологических усовершенствований, попыток ошарашить богатством или эксцентричностью; и, несмотря на фамилии, украшающие рекламные проспекты, все это шумное наступление кажется маршем роботов, утопающих в песках анонимности; над песками развевается знамя: «ремесло, рутина, пошлость».

Итак, я не люблю кино; не люблю того, что чаще всего принято считать им; и не то чтобы я осуждал или отворачивался с отвращением, эти чувства я оставляю для иной сферы — для культа ненависти между народами, для восхваления «сильного человека», диктатора, завоевателя, наконец, для явной лжи о мире, об истории, о том, что есть добро, а что — зло, короче — для фашизма, который иной раз топчет экраны, как мостовые улиц; но это особое явление, и не о нем здесь речь; того, что повсеместно считается кино, я просто не люблю, это значит — оно вызывает у меня скуку, не волнует мое воображение, не вызывает рефлекса солидарности.

А Феллини, а Хитилова, а Аньес Варда, а Хуциев? Значит, это не кино? Нет, это искусство, пользующееся средствами кино для выполнения задач, свойственных искусству: изображения и оценки реальной действительности в соответствии с вйдением и совестью автора. В этом-то и дело: названы фамилии, могут быть названы и другие — и каждая будет означать нечто иное, и если черта кино — повторяемость, нивелировка, приспособляемость к унифицированным вкусам и привычкам, то искусство характеризуется неповторимостью, индивидуализированным авторством, неподчиненностью установившимся ситуациям. Это утверждение, отнесенное к другим областям искусства, к лирической поэзии например, будет справедливо признано трюизмом — кто же согласится иметь дело с поэзией, за которой не стоят определенный характер и судьба человека, его личный опыт, его падения и взлеты, душевные переживания, драмы и страсти? Между тем в кинематографии без возражений принимается бесформенная кашица, проштемпелеванная, правда, самыми различными подписями, из которых, однако, чаще всего так мало следует. Уже столь привычна принципиальная анонимность кино, что для обозначения определенного особого течения и выделения его из всей остальной кинематографической продукции придумано в последнее время название «авторский фильм». «Авторские стихи», «авторский роман», «авторская симфония», «авторское полотно» — все это звучало бы парадоксально; «авторский фильм» — нисколько!

Несмотря на то что эта этикетка не восхищает меня (ее, впрочем, интерпретируют поразному; некоторые охватывают ею, например, все случаи, когда писатель, сценарист сам берется за камеру, а это, видимо, недоразумение) — так вот, несмотря на неуклюжесть этикетки, если увидеть в ней какую-то демонстрацию потребности искусства в кино, какую-то ставку на личность художника, тогда это будет, возможно, единственное явление, о котором стоит говорить. Элементарную поэзию раннего кино не вернуть; пошлость массовой коммерческой продукции не ликвидировать; не будем говорить об

Перевод авторизован.

искусстве кино, будем говорить об искусстве в кино, об искусстве нескольких десятков художников на свете, у которых есть что сообщить нам, голос которых мы сумеем распознать, как голос поэтов, и которые говорят от собственного имени, но это «собственное имя» важно для нас, мы жаждем общения с ним, познания его боли, мечты, понимания человеческих проблем, мы хотим путешествовать по его миру, формирующему и наши миры.

Я не уверен, что кинокритика, загипнотизированная подвижностью школ, волн, мод, кропотливо исследующая групповые программы (в действительности редко реализуемые) и тенденции, достаточно влияет на осознание зрителем, ищущим в кино искусства, того факта, что и здесь, как в литературе или живописи, искусство — это художник и его могущественная личность— подлинность, своеобразие, смелость нестандартного мышления, сила выражения того, что он предлагает. Не стоит ли внимательнее приглядеться к средствам, с помощью которых в каждом случае проявляется личность художника? Возьмем важнейшую проблему— актера. Густав Флобер заявил: «Эмма — это я». Кинематографические персонажи тоже являются в какой-то мере проекцией внутреннего мира художника, но проблема здесь намного осложнена тем, что они вызваны к жизни не непосредственно его всесильным словом, но посредством физического существования другого человека — актера, который жертвует персонажу свое тело, голос, движения и, наконец, свой внутренний мир. Дело актера — не только исполнение роли героя-любовника, убийцы или судьи, но и одновременное воплощение личности режиссера (без потери собственной), одновременное бытие в трех ипостасях: режиссера, себя и того третьего, вымышленного, который наиболее нагляден для зрителя. Я помню просмотр первого фильма Конвицкого («Последний день лета»), поставленного без денег и технических средств, на натуре, с двумя актерами. Всех друзей режиссера поразила тогда игра молодого Яна Махульского, ибо они неожиданно увидели характерные жесты и позы самого Конвицкого, его взгляд, его замаскированную несмелость и легко ранимую деликатность. Я так и не дознался, то ли Махульский преднамеренно следил за режиссером и сообщил его черты герою фильма, то ли подражал ему бессознательно, покоренный во время работы обаянием художника. Для Конвицкого то, что заметили друзья, было, говорят, неожиданностью. Но это, впрочем, случай особый: в таком необыкновенном лирическом фильме, как «Последний день лета», способствовавший, пожалуй, общему художественному результату,— в другом случае неповторимый. Однако интересно стремление художников, располагающих уже вполне зрелым и развитым режиссерским арсеналом, зарядить актера своим электричеством, привить ему себя — не обязательно, разумеется, вместе со своей внешней характеристикой. Здесь можно обратить внимание, например, на то, как охотно выдающиеся авторы кино пользуются непрофессиональными актерами, незаигранными лицами, без балласта автоматических бытовых ассоциаций. Так делал ранний Эйзенштейн, делали итальянские неореалисты в самом яростном периоде своей деятельности, а в последнее время делали Аньес Варда («Клео с 5 до 7») и Вера Хитилова («О чем-то ином»). Обычно в этом усматривают доктринальные намерения, например реализацию теории «синема-верите» и т. д., но не вторичны ли они по отношению к интуиции художника, чувствующего, что более плодотворной может оказаться попытка записать свое содержание на белом листе «натурщика», чем преодоление окостеневшей в восприятии зрителей образа «звезды»? Быть может, по этой же причине некоторые художники делают выразителем своего содержания ребенка (Тарковский в «Ивановом детстве», Калик в фильме «Человек идет за солнцем»).

Но равно удачным может быть диаметрально противоположное решение: сотрудничество режиссера с выдающимся актером, которому он доверяет представление своей правды зрителю. Так поступает Ингмар Бергман, оперирующий, как правило, одним и тем же блестяще слаженным актерским ансамблем. Так, оказался точным выбор Михаила Ромма, представившего с помощью Баталова и Смоктуновского в «Девяти днях одного года» не разрешенную в рамках картины серьезную мировоззренческую дискуссию между «спецом» и «героем»; так, наконец, Федерико Феллини доверил в нескольких фильмах роль своего «глашатая» Марчелло Мастроянни. Этот последний пример является, может быть, самым существенным, ибо в таком произведении, как «Восемь с половиной», Феллини предложил особую форму фильма, имеющую, по моему убеждению,

большие перспективы. В литературе мы давно уже наблюдаем желание автора отказаться от роли господа бога, скрытого за облаками и в тайне записывающего Книгу Судеб. Появилось много книг, порой большой интеллектуальной и художественной весомости, в которых автор обнаруживает себя перед читателем, представляет ему собранный материал, на глазах читателя этот материал анализирует, выстраивает из него те или иные конструкции, разрушает их и собирает заново — целое же, полученное в конечном счете, представляет собой результат соучастия читателя в экспериментах, сомнениях, решениях автора. Потребность в таком обнаружении себя, включении в ткань картины лирического «я» автора чувствовалась и в кино, с этим пытались справиться или с помощью комментария, читавшегося из-за кадра, или через релятивизацию действия, то есть сопоставление нескольких различных его версий («Рашомон» Куросавы, «Человек на рельсах» Мунка); казалось, однако, что сама зрительная сущность кинематографа не позволяет пойти дальше в его «субъективизации» (субъективизации — заметим,— которая в других областях искусства ведет к более совершенной объективизации произведения в зрительском восприятии, чем структура изначально «объективная», а, следовательно, зачастую просто безличная, никакая). Феллини совершил, однако, то, что казалось таким трудным: в «Восьми с половиной» Мастроянни сыграл героя, которого можно отождествить с автором по меньшей мере в той же степени, что «лирического героя» с поэтом, либо рассказчика в упомянутом выше жанре прозы с романистом. В каждом из этих случаев существует некий элемент «искусственности» (в выборе, конструкции, обрамлении), но искусственности такого рода, которая поднимает подлинность опыта до ранга искусства. Мастроянни сыграл не буквального «Феллини», но «Феллини», одухотворенного в лирическом герое собственного произведения — большом современном художнике, переживающем кризис и ищущем из него выхода, запутавшемся в собственной биографии, в памяти, в отношениях с людьми, в моральных обязательствах по отношению к прошлому и будущему, в формах, навязанных или созданных им самим. Мы видим его сновидения, его беспокойство, иллюзии, мечты, его минувшие и нынешние переживания, переложенные на язык искусства, его борьбу с тем, что ничтожно, и с тем, что ужасающе, героическое преодоление им различных обстоятельств и собственной творческой немощи — и мучительное стремление к исходной точке искреннего и очищающего произведения. Для меня этот фильм является, пожалуй, самой могущественной из всех, какие я знаю, демонстрацией искусства в кино.

Итак, я не люблю кино; искусству в кино случается доставлять мне остро волнующие переживания; я взываю к искусству в кино — в особенности же взываю к нему, обращаясь к социалистическому кинематографу.

Здесь шансы искусства («авторского фильма») кажутся мне большими, чем где бы то ни было; это суждение исходит не только из теоретических предпосылок, его подтверждает практика разных периодов и стран; и моей страны в ту пору, когда жил Мунк, когда фильм за фильмом снимал Вайда, когда стартовали Куц и Конвицкий; и советской кинематографии—до того, как к ней приложил свою тяжелую руку Сталин, и периода ее нового расцвета, который ознаменован фильмами, уже названными здесь, а также «Балладой о солдате» Чухрая, «А если это любовь?» Райзмана и другими; и, наконец, чехословацкой кинематографии за последние несколько лет...

Шансы велики, но они не станут реальностью сами по себе; нужно хотеть их использовать; известно, хотя бы по картинам некоторых польских режиссеров сегодня, что и здесь существует искушение коммерциализма, искушение минимализма, искушение приспособленчества к чьим-то вкусам; что и здесь нужны смелость, чтобы не поддаться тем или иным искушениям, усилия, чтобы преодолевать сопротивление, смелость и усилия, чтобы быть собой.

Быть собой, передать нам себя; так немного, так невероятно много.

Виктор Ворошильский

Варшава

Халдор ЛАКСНЕСС

Отрицание искусства

Мне было очень приятно получить ваше письмо, и я нахожу в высшей степени трогательным то обстоятельство, что вы решили просить меня высказаться о кино, ибо едва ли во всем мире найдется человек, менее меня подготовленный к тому, чтобы рассуждать об этом явлении. Я никогда не хожу в кино по доброй воле. Любое «искусство», связанное с фотографированием, не только находится вне круга моих интересов, но и представляется мне отрицанием искусства. Пять минут в кинотеатре — и я засыпаю. Тем не менее я весьма счастлив, что другим людям кино доставляет удовольствие.

Рейкьявик

Магда САБО

Помнить о прошлом, думать о будущем

Всю свою жизнь я испытывала большой интерес к кино. В детстве я занималась в приходской школе. Каждое воскресенье с 10 до 11 часов мы должны были принимать участие в богослужении. Но в моем родном городе в те времена по воскресеньям ровно в 11 часов начинались сеансы в кино для школьников. Билет стоил всего 30 филлеров — сумма небольшая даже для нас. И каждое воскресенье в паузе между заключительным пением и последней молитвой я убегала из церкви и сломя голову мчалась в кино на детские сеансы. Смотрела каждый фильм, о чем бы он ни был. Меня интересовало все, что я видела на экране. Конечно, мои подруги тоже любили кино, но моя страсть отличалась от их увлечения тем, что меня интересовали в первую очередь не красавицы-актрисы, а автор и режиссер произведения. Правда, моя любовь к кино еще ничем не отличалась от энтузиазма, скажем, филателиста, который систематически и методически увеличивает свою коллекцию, только я собирала впечатления от фильмов. Мне нравилось смотреть фильм, но с неменьшей охотой устраивали мы с подругами дома представления, подсвечивая карманным фонарем — воображаемым прожектором.

Я росла, детские игры уходили в прошлое. Я готовилась стать учительницей. Время было занято учебой. Тем не менее в кино я ходила регулярно, моя страсть, мой интерес к нему не прошли, и лишь наша домашняя театральная труппа распалась, да и карманный фонарик был заброшен. Незаметно для себя я из «знатока» превратилась в обычного зрителя, и в кино ходила уже просто развлекаться или отдохнуть: после трудного дня учебы приятно было посмотреть фильм.

Но вот в 1940 году непривычно холодным мартовским днем я посмотрела пропагандистский фильм, созданный в нацистской Германии. Назывался он «Еврей Зюсс». В недоумении, в полном смысле слова с болью в сердце вышла я из кино. Несмотря на молодость, я отчетливо представляла себе, какие страсти может высвободить эта картина у введенных в заблуждение, злонамеренных или слабохарактерных и сколько ужасов может обрушить на головы несчастных, ни в чем не повинных людей. Навсегда запомнилась мне ночь после этого фильма. Каким-то образом где-то в глубине души появилось чувство, что кино не такое уж безобидное развлечение, как это мне казалось на первых порах. Я начала понимать, что как только замелькают первые кадры, на экране высвобождаются какие-то силы; фильм воздействует на зрителей, и результат зависит от того, хорошо или плохо то, что он внушает. Уви-

денное мной в тот мартовский день излучало смерть, гибель, зло. Почему разрешают такое? Можно ли вообще позволять показывать такие фильмы? Вопрос был чисто академическим — мое отвращение, мой страх перед той картиной уже были ответом на него. Создатели фильма обладают большой силой, но употреблять ее можно лишь для того, чтобы звать людей вперед, развивать, обогащать их, но не превращаться самим и не превращать их в пособников зла.

Я — писательница. То, что я желаю сказать, в большинстве случаев требует новой формы, новых, необычных конструкций. В изображении жизни я с самого начала своей писательской деятельности не придерживалась изобразительных приемов, ставших традиционными в литературе моей страны, ведь те замыслы, которыми я хотела поделиться с моими читателями, попросту не вмещались в привычные формы. Не думаю, что экспериментирование, поиски необычных и еще не опробованных форм идут во вред произведению искусства, в том числе и фильму. Однако любому художнику, в каком бы жанре он ни работал, всегда следует иметь в виду один принцип: своим творчеством, в какой бы форме оно ни было выражено, творец всегда должен созидать, а не разрушать. Созидать даже и в том случае, если изображаются отрицательные явления, если фиксируются тяжкие и даже мучительные исторические периоды, ибо произведение искусства должно двигать мир вперед, а не назад.

А зрителей, главным образом молодежь, тех людей, кто радуется нашим успехам, достижениям и, надеюсь, способствует им, я от имени творческих работников прошу не бояться порой вместе с нами вспомнить о прошлом, если автор фильма захочет рассказать о минувших временах. Пусть не говорят они нам: хватит, дескать, писать о жертвах или довольно, мол, разъяснять былые ошибки; пусть не говорят они, не надо, мол, больше о войне, она, слава богу, далеко,— их ведь в те времена даже и на свете-то не было, и хотя в душе они и почитают героев, но в кино они зачастую ищут более веселых впечатлений. Если творческий работник обращается к минувшим годам, как было, скажем, в кинофильмах «Мир входящему», «Иваново детство», «Баллада о солдате», в этих незабываемых творениях советской кинематографии, которые так много дали каждому зрителю, то он делает это не потому, что нет иных тем. Говоря о прошлом, он думает о грядущем. Утверждая правду сегодняшнего дня, мы должны высказывать и ту правду, которая не была сказана в прошлом, которую не успели изречь те, кто ныне мертв.

Мы должны делать это для того, чтобы на долю грядущих поколений не выпадало столько горя. Да и вообще не следует забывать о прошлом.

Будапешт

Андре ВЮРМСЕР

Кино—с точки зрения того, кто туда не ходит

Вы этого хотели, мой дорогой. Я вам десять раз повторял по телефону: настаивать, чтобы писатель, который не ходит в кино, написал о нем статью,— парадокс. Я говорил вам, что тысяча французских писателей сделают это гораздо лучше, чем я. Конечно, я мог бы ответить вам и более спокойно: в свое время я ходил в кино, как и все, был от него без ума, но теперь многочисленные дела съедают весь мой досуг... Но ведь и это не подействовало бы: вам была нужна — кто может понять, зачем?— статья Андре Вюрмсера. Ну, ладно. Вот она. Тем хуже для вас. И если читатели сочтут ее абсурдной, пусть гнев их падет на вашу голову — всему виной ваша легкомысленная настойчивость. Я был против статьи раньше них.

Заметьте, мое невежество (я отдаю себе в этом полный отчет) само по себе поучительно. Когда-то я смотрел, допустим, полсотни фильмов в год. Среди них были отличные, хорошие, средние, посредственные и отвратительные. Соотношение менялось, но ведь, в конце концов, шедевров нигде и никогда не может быть столько же, сколько и обычных произведений,— ведь в этом случае превосходное превратилось бы в банальность. Хорошо. Теперь представим себе, что на каждый фильм, достойный аплодисментов, приходится четыре недостойных — между прочим, эта пропорция весьма радужна, виной этому мой оптимизм, за который меня некоторые упрекают. Вывод из этого следующий: нужно идти в кино пять раз, чтобы математически иметь один шанс не потратить вечер впустую.

Представим себе, например, партийного активиста средних лет, у которого есть сборы, учения, собрания, или, еще лучше, литературного критика, который, чтобы сделать отчет в «Леттр франсэз», должен еженедельно прочитывать по нескольку романов (больше, чем четыре, чтобы обнаружить один приличный), или журналиста, пишущего каждый вечер заметку в «Юманите», а проще говоря, несчастного каторжника, который несет на себе все эти обязанности вместе — как ваш покорный слуга. Что происходит в этом случае? Время становится для него настолько дорого, что он решает ходить в кино только наверняка, то есть тогда, когда критика единодушно объявляет что-либо шедевром — а это случается раз в два года. Кроме того, иные обстоятельства, не зависящие от его воли,— состояние здоровья, поездки, муниципальные выборы — тоже мешают ему ходить в кино. Или, наоборот, выпадает неожиданный и редчайший свободный вечер — а в кино идет какая-нибудь ерунда.

Таким образом, я бываю в кино один раз вместо пяти и имею восемьдесят шансов из ста не увидеть хорошей картины. Все это совершенно логично побуждает меня ходить в кино как можно реже.

А вам не мешает — о злодеи!— требовать от меня статью...

Я говорил только что: вам следовало бы просить меня об этом каких-нибудь пятьдесят лет тому назад...

Я вспоминаю мою первую встречу с искусством кино. Нам было по двадцать лет. Смерть уже назначала нам свидание на перекрестке двух траншей, но поскольку мы родились на год или два позже, мы не явились на эту встречу. Окончилась война, и мы продолжали писать стихи. Ужасающие, я — по крайней мере.

Но в нашей маленькой группе были разнообразные таланты, настолько мощные, что они стали академиками и знаменитостями, настолько своеобразные, что мы любовались ими заранее. Как только кто-нибудь из них своим низким голосом начинал читать стихи, еще не ставшие до конца его стихами, стихи, проникнутые духом поэзии прошлой, нам открывался какой-то неясный свет, как это бывает, когда горизонт еще не стал утренним, но ночь уже исчезла. Все другие испытывали к ним слепое доверие, какое благородная юность питает к тем, кто, со своей стороны, хочет верить ей. Некоторые кончили, как герой «Малыша» Альфонса Доде, в «торговом доме «Хрусталь и фарфор», но если отдать себе отчет, надо, как бы это ни показалось странно, признать, что большинство из этих одержимых поэзией молодых людей писало, имея на это полное право, с 1918 года до наших дней. Я не говорю «с успехом» или «талантливо», я говорю, «имея полное право». Ибо призвание — это, видите ли, не такой уж пустяк...

Итак, нам было по двадцать лет. Это были, когда я думаю об этом сегодня, годы Октября. Тот год для нас был эпохой мимолетных знакомств и большой дружбы, минутных откровений и преходящей любви, лихорадочных дней и бессонных ночей. Было ли это «лучшим из всего, что нам дано», как говорит флоберовский персонаж в последних строках «Воспитания чувств»? Не знаю. Но это была наша молодость, наша невозвратимая молодость. Один из нас, кто свернул с дороги,— он превратился в мерзкого фашиста, и если все-таки он пережил свою измену, то наше уважение он потерял гораздо раньше,— так вот, он был помешан на кинематографе. Это он посоветовал нам пойти на просмотр гриффитовского шедевра «Сломанная лилия». В этом классическом фильме была несчастная девушка, как у Диккенса, ее играла Лилиан Гиш, и сентиментальный белый псевдокитаец, которого играл, как я вспоминаю, Ричард Бартельмес, и еще один боксер, самый зверский на свете, его отвратительная голова все увеличивалась, увеличивалась, пока не заняла весь огромный экран.

Камера с удивительной для тех времен дерзостью перемещалась, уходила вперед, возвращалась, ведя нас за собой. Наше ощущение можно было сравнить только с ликованием романтиков прошлого века на премьере «Эрнани» Гюго. В общем, мы были захвачены пышностью и рекламностью, какими был обставлен этот просмотр, сдобренный даже, я бы сказал, подобием религиозности — по краям сцены (дело в том, что во время показа фильма зрителям демонстрировали ярмарочные аттракционы) стояли подобия подсвечников с семью ветвями, в которых курился дешевый ладан. Оркестр сыграл даже медленную увертюру, разумеется, церковного характера, однако, принимая во внимание сентиментального, хотя и поддельного китайца, музыка была проникнута интонациями Дальнего Востока. Это должно было придать бесхитростной и добропорядочной мистике фильма пикантность экзотики.

Короче говоря, мы вышли оттуда потрясенные, как слепцы, которые, окунувшись в святую воду, внезапно увидели свет. Всякие сомнения казались кощунством. Да, это было искусство будущего. В течение недель мы говорили только о «наплывах», «крупных планах». Как невежды, мы шутовски щеголяли мудреными терминами.

Однако все дело в том, какую цель преследует подобный способ изъясняться. Ведь каждый из нас может спуститься под мост с листком бумаги и карандашом в обществе музы, которая не боится простуды. И если вы не принесете оттуда шедевра — это ваша вина, ваша большая вина. Но кинокамера? Киностудия? В то время Луи Деллюк, наш собрат Луи Деллюк (он был автором великолепного рассказа «Война умерла»), с весьма скудными кинематографическими возможностями делал интереснейшие вещи. Его друзья принимали участие как статисты в его первых фильмах, и среди его друзей был мой друг Леон Муссинак. Подумать только—Деллюк обладал киносъемочной камерой, техническими знаниями и... лишним десятком лет по сравнению с нами.

Я не хочу сказать, что для нас тогда еще не пришло время стать кинематографистами, напротив — я думаю, что было уже поздно. Мы уже стали писателями с молодых лет. Но только писателями и ничем иным. Наша дальнейшая судьба показательна и для кино и для нашей профессии. Для кино потому, что кинематограф — это оригинальное и самостоятельное искусство, которое должно поглощать художника целиком, оно не может быть полем для его побочной творческой деятельности — будь то писатель или актер— и не может удовлетворяться тем, что остается ему от «старших братьев» — театра, поэзии или живописи; для нашей профессии — потому, что ничто, ни даже другое искусство, например кинематограф, не могло оторвать нас от библиотеки, книг, от стопы чистой бумаги. Чтобы зарабатывать на жизнь, мы занимались самыми различными делами — становились учителями, коммивояжерами, клерками у нотариусов, фабричными агентами, книгоношами... Но п р о ф е с с и е й нашей оставалась литература: мы не могли стать кинематографистами, как не могли стать скульпторами... Скажу вам доверительно: я немного жалею об этом...

Ведь это верно: истории, о которых я рассказываю посредством слов в своих романах, слов, из которых должны возникнуть образы, я предпочел бы рассказывать при помощи зримых картин — так было бы скорее, проще и точнее. Фразы, которыми я наделяю своих персонажей, я предпочел бы передать выбранным мною актерам, чтобы они п р о и з н о с и л и их, сообразуясь с задачами, поставленными мной перед ними. Ведь читатель — будь то, допустим, циник или хорошенькая девочка, которая листает мои книги,— представляет себе все по-своему.

Увы, я родился слишком поздно, чтобы погибнуть на войне, и слишком рано, чтобы стать кинематографистом. Как жаль! Скажу, оставив в стороне всякую скромность, из меня мог бы получиться великолепный режиссер: я до краев полон идеями, порой занятными, даже смешными, и у меня есть редкий — в кино, разумеется — дар ненавидеть глупость и дидактичность. Потом я принес бы на съемочную площадку здоровую настороженность литератора. И наконец...

И наконец, я настроен говорить глупости. Выше я был рассудителен — когда говорил, что мы были писателями и п о э т о м у не стали кинематографистами. Каждое искусство — это особый язык, и я отлично знаю, что есть полиглоты: Энгр был одаренным скрипачом, а Виктор Гюго талантливым рисовальщиком. Но у каждого был, как, впрочем, и у всех нас, свой родной язык: живопись — у Энгра, поэзия — у Гюго. Собственно говоря, это переход одного искусства в другое, наподобие перевода поэмы с одного

языка на другой — только поэма в лучшем случае теряет свою поэтичность. Вы мне возразите, что есть переводы конгениальные, что у Листа есть Фантазия на тему «Риголетто» Верди, которую можно назвать оригинальным произведением, что «Судьба человека» — столь же шедевр Бондарчука, сколь и Шолохова. Конечно, конечно! Но эти фантазии, виртуозные вариации, переложения и экранизации не есть самое существо искусства. Я разделяю точку зрения, что фильм должен быть проникнут мыслью его творца, что он должен быть увиден и услышан режиссером до того, как будет материализован в виде кинопленки, что он должен быть рожден именно так, а не в гнезде соседа. Кино — это не плод адюльтерной связи, ему не свойственны повадки кукушки, кладущей яйца в чужие гнезда.

Знаете, я вспоминаю, каким облегчением было для меня аплодировать фильму Рене Клера «Последний миллиардер». Облегчением потому, что кинематограф рисковал стать болтливым, звук мог превратить камеру, изображение в ничто, насильно обвенчать киноискусство с литературой. Рене Клер успокоил меня: слово, звук стали новым элементом, новой составной частью кинематографа, средством, которое он использовал по-своему, совсем иначе, чем театр, подобно тому, как немое кино принесло с собой пластическую выразительность, недоступную живописи (я вспоминаю в связи с этим один из старых советских фильмов с полем, колышущемся на ветру,— пластика чисто кинематографическая).

Да, фильм должен создавать тот, кто мыслит кинематографически, дирижер, который управляет звуками, кадрами, красками, образами... А я писатель, и мое орудие — слова и бумага, как тубы с красками и холст для художника. Может быть, я стал бы таким кинематографистом, о которых сам говорю, что их фильмы чересчур литературны.

Но не будем жалеть ни о чем... кроме разве нашей ушедшей молодости.

Несколько лет спустя именно кино принесло нам живое дыхание Октября. В те времена великие творения Эйзенштейна и Пудовкина не имели никаких шансов получить во Франции коммерческую визу. Коммерческая виза — это хвост сатаны, который гораздо длиннее туники богини Свободы. Советский Союз был в этом смысле зачумленным. С другой стороны, для нас революция представала в виде грузовиков, набитых рабочими в кожаных куртках, перепоясанными пулеметными лентами и с винтовками за плечом.

Из тяги молодежи к революционной романтике и дьявольских изощрений цензоров родился «Спартак».

Его изобрел Леон Муссинак. Я почти не был с ним знаком тогда, но у нас уже была уйма общих друзей, потому что пропаганда «Спартака» велась как в кругах интеллигенции, так и среди рабочих. Дело заключалось в следующем. Публичная демонстрация фильмов, не имевших пресловутой визы, была запрещена. Но как можно запретить некоему Дюрану снять какой-нибудь зал, пригласить туда вечерком в гости некоего Дюпона и прокрутить ему интересный фильм? Именно таким образом «Спартак» превратил один из коммерческих кинотеатров в закрытый клуб. За небольшой взнос в этот клуб — скажем, нечто вроде платы за кресло — вы в компании нескольких друзей — к примеру, пяти или шести сотен! — приглашались не на киносеанс, а на вечер в кинозал, который был избран нами для наших собраний, где в вашу честь будет показан иностранный фильм. Закон был соблюден. Во всяком случае, он на какое-то время оставил нас в покое...

«Спартак» имел огромный успех. Он открыл для французов «Потемкина» и другие фильмы о революции.

Позвольте, кстати, заметить, по этому поводу: «Броненосец «Потемкин» идет с тех пор в кинотеатрах и киноклубах в Париже и провинции... Можно даже сказать, что он один из источников спасения для владельцев «горящих» кинотеатров. С другой стороны, большинство советских фильмов получает теперь разрешение цензуры, которая отказывала раньше фильмам Эйзенштейна и Пудовкина. Как объяснить этот «полный поворот»?

Может быть, причиной этому то обстоятельство, что события Октября удалены уже от нас во времени, что «Потемкин» потерял до какой-то степени свое прямое влияние на наши умы и поступки и, следовательно, стал казаться нашим врагам менее опасным? А может быть, мы менее романтичные революционеры, готовые на любую форму борьбы, но сознающие, что баррикады не есть неизбежный или даже предположительный самый короткий путь от капитализма к социализму во Франции? Может быть, наконец, десяток лет фактического мирного

сосуществования и та истина, теперь уже очевидная повсюду, что социализм не историческая случайность, что он не споткнется в своем поступательном ходе и не исчезнет буквально «завтра», во что довольно долгое время верили его противники (практически вплоть до Волжской битвы), а также то, что значительное число французов побывало в СССР и лишило антисоветизм, для которого так необходимы невежество и лицемерие, его столь репрессивных когда-то методов.

Возможно. Но во всяком случае история СССР уже перестала быть исключительно областью политики, она стала также областью собственно истории. Недавно я ехал в автобусе по бульвару Сен-Мишель; из всех витрин, перед которыми прогуливались студенты и студентки, на меня смотрели Маркс и Ленин: только что в двух изданиях серии «карманных книг» вышли «Коммунистический манифест» и «Детская болезнь» левизны в коммунизме», и портреты авторов были на обложках. Когда я был в возрасте этих студентов, эти работы, которые они теперь обязаны прочесть для своих занятий, были не только «подрывной» литературой — это были просто запрещенные книги.

Октябрьская революция официально вошла во всемирную историю — а с нею и «Броненосец «Потемкин», ведя за собой большую советскую кинематографию.

Любопытно, не правда ли, что кино, даже немое,— искусство, по преимуществу интернациональное,— было и остается глубоко национальным. Я хорошо знал сразу после первой мировой войны — и любил как по заслугам и из ненависти ко всему уродливому — замечательное немецкое кино. Его произведения можно было разделить на две противоположные группы: с одной стороны, фильмы-фантомы, как «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату», фильмы романтические, фантастические, проникнутые острой поэзией, а с другой — фильмы «с супом», такие, как «Последний человек» или «Безрадостный переулок», в которых Яннингс и Вернер Краус непременно лакали огромную тарелку какого-то темноватого варева, фильмы натуралистические, зловещие, проникнутые безысходной тоской. Затем пришел час шведского кино. И французского. Абель Ганс, который обладал почти всеми нашими недостатками, но и нашими достоинствами. Рене Клер... Затем Освобождение вызвало к жизни удивительный итальянский кинематограф, подтвердивший нам то, что уже доказало итальянское Сопротивление: фашизм был болезнью внешней, а не глубинной. Итальянский неореализм, на мой взгляд, не что иное, как возврат к живительному источнику великих советских картин с небольшим оттенком влияния немецких фильмов «с супом». Конечно, были и замечательные, сказочные периоды американского кино — когда был молод Чарли, когда Дугласу Фербенксу было навечно двадцать лет, когда американский юмор имел вечный возраст Марка Твена... Исторически это было во времена Рузвельта и яркого, но мимолетного пробуждения демократии: «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Мистер Дидс переезжает в большой город». Были и взлеты советского кино, разделенные не столь радостным периодом, когда лобовая эстетика, самообожествление превращали фильмы страны революции в холодные, официальные произведения. Я не буду говорить вам, почему так произошло,— вы это знаете лучше меня. Но я напомню то, о чем говорил вначале: посещая кино один раз вместо пяти, в то время как из пяти фильмов только один заслуживает, чтобы его посмотреть, я имею все шансы не увидеть хорошей картины. Выпускать три фильма в год — я беру крайний пример,— преследуя цель снимать только шедевры и экономя таким образом стоимость двенадцати средних фильмов,— это хороший способ не выпустить ни одной сносной картины.

Тем не менее с тех пор, как мы с вами поговорили по телефону, я был в кино раза три или четыре. Не потому что во мне «заговорила совесть» или я намеревался говорить в этой статье о фильмах более поздних, чем «Броненосец «Потемкин» или «Сломанная лилия», а просто потому, что время от времени моя жена устраивает бунт и тащит меня туда почти насильно... Я видел один «вестерн», о котором мне вам нечего сказать, один английский — про шпионов, фильм с юмором, о нем я тоже ничего плохого вам не скажу, французский добропорядочный фильм, который я почти ни в чем не могу упрекнуть, и очень хороший фильм, вызвавший на себя огонь критики,— «Замужняя женщина». Объясню: посредственный фильм можно упрекнуть только в одном — в посредственности. Фильм совершенный... А вы знаете какой-нибудь совершенный фильм? Я бы не хотел его знать. Часто, говорит Бальзак,

совершенство в произведении искусства мешает нам дорисовывать его в душе. Обратимся для примера к экранизациям: конечно, Жерар Филип — подлинный Жюльен Сорель и замечательный Фабрицио дель Донго. И я не сомневаюсь, что Бондарчук будет завтра настоящим Пьером Безуховым. Я говорю — «настоящим», но не единственно возможным. Разве именно так читатели «Красного и черного», «Пармской обители» и «Войны и мира» представляли себе героев этих произведений? Чтобы Жюльен Сорель обладал таким покоряющим обаянием?.. Гм... В общем, кинематограф своей идеальной конкретностью мешает нам дорисовать роман. Если же, наоборот, роман был бы написан по фильму, то он страдал бы абсолютной расплывчатостью. Это показывает, да позволено мне будет это подчеркнуть, как я был прав только что, когда говорил: каждому — свое.

Возвращаясь, однако, к моей мысли, скажу, что острый фильм, вызывающий огонь критики, во сто крат предпочтительней, чем серый, которому можно адресовать только один упрек — серость, или посредственный, о котором сказать вовсе нечего. «Замужняя женщина», сделанная с известным юмором и целенаправленностью, порой немного тяжеловесной, и сдобренная введением приемов «синема-верите», не более правдивых, чем какие-нибудь другие, иногда, однако, удачных,— все же образец типичной посредственности и ограниченности сытых буржуа, это преобладание сексуальности, рекламы и скуки, страшнейшей скуки, которую источают и распространяют эти глупые и жалкие люди.

В общем, все это, конечно, более ощутимо и понятно для французов, нежели для ваших читателей. Ведь нужно хорошо знать страну, чтобы понять то, что в таком быстром ритме и в манере аллюзий говорится на ее языке.

Я вам говорил о «синема-верите»... Занятно, что — вы это знаете — термин «киноправда» — «синема-верите» и сам прием родился в вашей стране (первые репортажи после Октября так и назывались). Лучший из наших историков кино Жорж Садуль пишет: «Бесстрастность кинокамеры была для них необходимым условием правдивости». Теория чрезмерная и обратившаяся от этого в софизм.

Скажу вам откровенно — ничто не кажется мне более лживым, чем «синема-верите». Это так же, как по телевидению, когда вам показывают «куски жизни», импровизированные интервью или репортажи, где репортер, чтобы доказать вам, что все и каждый отрицают политику диктатора какой-нибудь маленькой южноамериканской республики, сообщает имя, фамилию, возраст и адрес консьержки, которая произнесла заранее заготовленную декларацию. Все эти псевдоимпровизации окончательно убеждают меня, что ложь, фальсификация, дезинформация, скрытая диверсионная пропаганда развиваются в том же темпе или даже быстрее, чем обычные способы информации. Увеличение количества этих способов открывает лживой информации новые возможности для обмана честных людей. Ей-богу, честные люди слышали значительно меньше лжи до изобретения радио, телевидения, «синема-верите» и... печати. (Знаете ли вы, что первые газеты были основаны в Венеции и Англии; их основали простодушные умы, для того чтобы отнять у вралей возможность распространять ложные слухи «на ушко». Они были совершенно уверены, что никто из людей никогда не осмелится публично солгать на бумаге. Увы! О, мы, несчастные!)

Правда заключается в том, что «синема-верите» говорит ту правду, которая ему нравится. Я видел по телевидению, как у парижан брали интервью «врасплох» по случаю полета советских космонавтов. Один говорил: «Браво, русские!», другой: «О, они так сильны!», третий: «А к чему это?..», еще один: «Я глубоко восхищен». Но никто не сказал: «Я рад тому, что успех советской науки укрепляет мою веру в социализм». Было опрошено человек тридцать. Но ведь каждый четвертый француз голосует за коммунистов, так неужели успех астронавтики страны социализма не подсказал никому из «прохожих» политического вывода? Ерунда! Того, кто говорил вещи, которые, с «чьей-то» точки зрения, телезрителям слушать не следует, просто не показали на экране телевизора и не привели его ответа — вот и все. «Телеверите», «синема-верите», «интервью-верите»... Извините меня, но я вот уже пятьдесят восемь лет не верю больше в рождественского деда.

Поскольку я заговорил о рождественском деде, приведу один пример подобной «правды» под официальным соусом. Папа Павел VI произнес взволнованную речь по поводу нищеты в Индии, он призвал все государства

сократить военные расходы и пожертвовать в помощь этой стране сэкономленные таким образом миллиарды. Что вы хотите, ведь не могут же все проповедовать социализм — это было бы, конечно, гораздо более простое и радикальное средство, но тем не менее намерение папы весьма похвально. Так вот, я видел в ту неделю множество выпусков последних новостей, в них показывали Павла VI, картины бедности в Индии, я слышал комментаторов, которые без конца повторяли, что папа призвал правительства помочь слаборазвитым странам, но то место в его речи, где он ясно и определенно сказал, что военные расходы могут быть в этих целях сокращены, я не слышал ни разу — я, гражданин страны генерала де Голля и ударных сил.

Ленин говорил (могу себе представить, сколько раз, дорогой коллега, вы уже приводили эти слова!), что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Так что же вы думаете — враги ленинизма не знают их? Или они благородно отказались от возможности влиять на общественное мнение?

Между прочим, это не единственная причина, по которой «синема-верите» не говорит, не может говорить правды. Снимаются тысячи километров пленки, потом ее режут, монтируют и добиваются этим подобия желаемой импровизационности, искомой правды, но правды, импровизационности отобранной, тенденциозной.

Правда должна быть в голове кинематографиста, а не в объективе кинокамеры. Объектив может увидеть все и вместе с тем ничего. Крис Маркер сделал занятный и правдивый фильм «Прекрасный май», Клод Шаброль — интересный фильм «Замужняя женщина», но и тот и другой лишь обнажили правду, не способную проявить себя самостоятельно в необъяснимом хаосе реальной жизни.

Ну вот, я и кончил, дорогие друзья. Надеюсь, вы убедились: я был недалек от истины, предупреждая вас, что заставить говорить о кино человека, который там не бывает, это нонсенс. Я от всего сердца желаю, чтобы ваши читатели не были на нас с вами за это сердиты. Но, пожалуйста, не думайте, что я горжусь, глупо горжусь своим невежеством. Наоборот, я очень хотел бы, чтобы чуть попозже... ну, скажем, в декабре этого года вы вновь заказали мне статью. Потому что в этом году, уверяю вас, я буду ходить в кино каждую неделю. Я совсем недавно торжественно обещал это моей жене...

...как, впрочем, и всегда в начале года.

Париж

Славомир МРОЖЕК

Незаменимый источник социально-исторических познаний

Кино интересует меня только как обычного зрителя, и я никогда не задумывался о нем с профессиональной точки зрения.

Для меня лично кино, это самостоятельное, полноправное искусство, самостоятельное до такой степени, что я даже никогда не думал о создании сценария, поскольку отдаю себе отчет в том, что кинодраматургия обладает совершенно иной спецификой, и чтобы работать в кино, писатель должен полностью посвятить себя ему. Я же занимаюсь созданием рассказов и театральных произведений, а специфика театра имеет очень мало общего с кино. Лучшим доказательством этого служит определение «театральный», которое звучит при оценке фильма всегда отрицательно.

Зато как зрителя кино очень интересует меня и занимает в моей жизни значительное место, как, впрочем, и у большинства людей. Если длительное время я не вижу какого-нибудь хорошего или хотя бы приличного фильма, мне начинает чего-то не хватать.

Фильм, как произведение во всяком случае коллективное (ибо даже самый большой режиссер зависит от актеров, оператора и т. д.), информирует лучше, чем литература, о данном типе и текущем состоянии той или иной культурной формации, и с этой точки зрения он служит для меня незаменимым источником социально-исторических познаний. Эту неоценимую роль информатора фильм исполняет порой даже независимо от стремлений его авторов, потому что авторы фильма, живя в определенной формации, являются ее невольными выразителями — и это в любом случае, даже если сознательно они хотят рассказать только сказку.

Разумеется, такой подход к кинопроизведению требует известной способности мыслить критически.

St. Mrożek

Варшава

Арнольд УЭСКЕР

Моя первая любовь

Я испытываю странное чувство, пытаясь рассказать о влиянии кинематографа на мою деятельность театрального драматурга, ибо кино было моей первой любовью.

Дело в том, что я в свое время учился в киношколе в надежде на то, что стану по окончании сценаристом и кинорежиссером. Но вместо этого попал в театр; должен признаться, что развитию моей врожденной склонности к драматическому искусству содействовало не усердное посещение театра — мне очень редко доводилось бывать в нем,— а постоянное воздействие кино. Помнится, в детстве я неотвязно просил, чтобы меня брали в кино не реже трех раз в неделю. Это, разумеется, легко объяснить и с социальной точки зрения: билеты в кино были гораздо дешевле (в те времена билет в кино стоил в пять раз меньше, чем театральный).

Однако, несмотря на всю мою любовь к кино и на то, что я изучал принципы кинематографии — правда, в очень скверной школе,— я не могу претендовать на звание знатока; я не могу также позволить себе смелость высказывать — тем более публично — какие-либо взгляды на состояние современного кино. Я могу лишь признать его влияние.

Вопрос о связи между кино и литературой представляется мне академическим. Одни фильмы неизбежно оказываются литературными, а некоторые романы — кинематографическими. Художники испытывают тяжесть слишком многих воздействий и изменчивых влияний. Художник — несчастное, уязвимое существо с обостренной чувствительностью, в этом его беда; его задача состоит в том, чтобы организовать весь окружающий его хаос в целостное произведение. Для этого он готов использовать, хоть и не без разбора, все, что находится в его распоряжении. Театр привлекает кино, диапозитивы и музыку; кино применяет музыку, фотографию и мультипликацию; художники и скульпторы наших дней приклеивают к холсту куски тканей и газет или крепят детали машин к цементу или бронзе. Написав эти слова, я подумал о том, что не всегда такое смешение фактур бывает успешным; существует определенный предел, за которым фильму не следует злоупотреблять литературой, за которым цементная плита не способна слиться с деталью машины, за которым пьеса начинает увязать в кинематографических вставках. Впрочем, чтобы детально обсудить вопрос о взаимоотношениях между двумя формами искусства, мне потребовалась бы целая книга и значительно больше знаний.

Что же касается роли киноискусства в современном обществе, то я сказал бы следующее: если рассматривать кино как форму искусства, то его следует также считать сугубо личным документом. В силу сложного характера кинопроизводства фильму труднее, чем роману, сохранить свое индивидуальное начало; это не исключает, однако, что, будучи формой искусства, фильм должен быть направлен на в о с п р о и з в е д е н и е п е р е ж и в а н и я (как действительного, так и воображаемого), которое составляет суть искусства. Поэтому кино не может иметь спе-

цифической роли, ибо художнику нельзя навязать специфическое переживание. Искушение заняться теоретизированием, прежде чем произведение будет создано, очень опасно; я считаю, что к теории можно обращаться лишь после того, как свершится творческий акт. Оценки и измерения помогают искать пути к настоящему и будущему, а не повелевать ими, ибо настоящее и будущее обладают скверным свойством порождать все новые проблемы.

Боюсь, что мое воспитание, которое было лишено академической подготовки, ограничивает мою способность к самодисциплине. Поэтому я не могу достаточно подробно обосновать свои симпатии и антипатии. Могу лишь назвать их. Я горячий поклонник фильма Трюффо «Жюль и Джим» и не люблю Антониони; меня раздражает Бергман и потрясает Висконти. Я отвергаю фильм Джозефа Лоузи «Слуга», снятый здесь, в Англии, и провозглашенный шедевром, и считаю другую английскую киноленту — «Эту спортивную жизнь» Линдсея Андерсона — лучшим фильмом нашей «новой волны». Меня взволновало «Поколение» Вайды и не понравился его «Пепел и алмаз». Мои чувства, поведение, способность понимать жизнь людей формировались под влиянием таких фильмов, как итальянские — «Чудо в Милане», «Похитители велосипедов» и «Земля дрожит», японские — «Четыре трубы», «Токийская история» и «Жить», советские — трилогия о Горьком и «Баллада о солдате», американские — «Тупик», фильмы Чаплина и музыкальные фильмы, французские — «Дети райка», «400 ударов» и «Жюль и Джим».

Есть ли последовательность в таком выборе? Не могу сказать. Я хотел бы быть более уверенным в своих суждениях и оценках, но даже если бы мне это удалось, я был бы, как и все люди, склонен проявлять самые иррациональные вкусы.

Между прочим, именно потому, что я сознаю иррациональность поведения человека, я убежден в необходимости создания при помощи социализма хотя бы рациональной экономической системы. Дело не в том, что я считаю, будто такая система может или должна упорядочить поведение человека; просто она избавит его хоть от одной заботы. Обеспечить себя пищей и крышей над головой — это минимум того, что мы можем сделать для самих себя.

Быть может, это и есть показатель моих вкусов и оценок; во всяком случае — мне не на что больше сослаться, кроме как еще на свои семь пьес.

Лондон

Станислав ВЫГОДСКИЙ

Жду новых открытий

Связь с кино у меня не слишком тесная: как человек пера, я не испытываю к этому искусству особого интереса. Сценариев я не писал, а если и делал что-либо для кино, то это была — с моими участием или только по моим литературным материалам — работа экранизаторского характера с мыслью о новелле или рассказе.

В кинотеатрах я обычно ссорюсь с соседями, потому что мне мешают люди, которые жуют во время сеанса конфеты или подсказывают мне, что произойдет через минуту. Поэтому в кинотеатре я тоже бываю не слишком часто.

Фильм, как и литература, является или, скорее, бывает Большим Искусством. Не только потому, что его воспринимают миллионы людей. Мне случалось видеть шедевры в довольно пустых кинозалах. Кинематограф может быть Большим Искусством, если он не отрекается от тех главных проблем, которые волнуют и литературу. И я признаю только такое киноискусство, которое не отказывается от исследования, от открывательства, от поиска новых человеческих истин, социальных и моральных, признаю при условии, что оно говорит языком современного человека, а не пользуется, например,

стилистикой XIX века. Во избежание недоразумений: наиболее современный писатель — Антон Чехов.

Я не вижу причин к тому, чтобы отдавать или не отдавать предпочтение кинематографу перед литературой, поскольку исхожу из того, что сферой деятельности и писателя и кинематографиста являются человек, личность и общество, их взаимосвязь, нормальная или извращенная; общество, относящееся терпимо к ненормальной обстановке или борющееся за изменение этой обстановки; совокупность, создающая античеловеческие нормы или такие нормы, которые устраивают людей. Презрение, ненависть, нетерпимость, справедливость или ее отсутствие, кривда, преступление и наказание, расизм и лицемерие — эта огромная республика литературы принадлежит также и стране кинематографа. Нет нужды много говорить об этом в стране Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина, Довженко, в республике Маяковского, Бабеля, Шолохова, Пастернака, Солженицына, Ахматовой, Эренбурга.

У меня есть симпатии и антипатии. Например, я не люблю буффонов и создателей кинoопер, особенно если темой этой оперы становится жизнь народа, борющегося за жизнь и свободу; меня смешат те, кто изображает героизм, подкрепляя его пением невидимых ангелов; мне бывает особенно смешно, если такие фильмы создаются в странах, где марксистская идеология является господствующей идеологией.

Симпатию, восхищение, поклонение вызывают во мне, например, некоторые японские, шведские, итальянские, французские, чешские, испанские фильмы. Всякий день я жду новых открытий, сообщение о них может поступить отовсюду — из Соединенных Штатов или Исландии, из Великобритании или Аргентины. Что это значит? Это значит, что на всем земном шаре живут и творят люди, мысли которых близки мне, человеку 1965 года, живущему в Варшаве, которая двадцать лет назад была морем развалин и в которую я вернулся, пройдя Освенцим, Ораниенбург и Дахау.

Пожалуй, это последнее признание лучше всего определяет те надежды, те чаяния, которые я связываю с киноискусством, с искусством вообще.

Варшава

Жорж СИМЕНОН

Объяснять?.. Подсказывать?..

То, что некогда называлось синематографом, накрепко связано с моим детством,— начнем с этого. Родился я в 1903 году и в десять-одиннадцать лет вместе с другими мальчишками был завсегдатаем маленьких залов, где крутили первые немые фильмы. Пускали нас туда бесплатно, усаживали в первый ряд, а за это мы должны были в каждом антракте поливать из ведер коробившийся полотняный экран. То была эпоха «Нью-йоркских тайн», эпоха Макса Линдера, нескончаемых многосерийных фильмов и, наконец, эпоха Чарли Чаплина.

В двадцать лет, нагрянув в Париж, я рванулся в кинотеатры Авангарда, туда, где демонстрировались «Кабинет доктора Калигари», фильмы Мурнау, Фрица Ланга и — главное — Эйзенштейна. Наши восторги нередко переходили в потасовки, и мы заканчивали ночь в полицейском участке. Тогда же во Франции дебютировали Жан Ренуар, Жан Эпштейн, Альберто Кавальканти, Рене Клер и другие.

Следующий этап был ознаменован пришествием звукового кино.

В какой степени кинематограф повлиял на мое творчество? Затрудняюсь ответить. Без сомнения, он привил мне вкус к сжатости; научил ценить в стиле не словесные выкрутасы, а ритм.

В самом деле, не любопытно ли, что пересматривая список картин, ставших вехами в истории кино, мы видим, что сохранились не те фильмы, где были наилучшие кадры, а те, в которых возникал более или менее новый ритм.

Немое кино еще допускало немалую толику театральной жестикуляции. Звук и использование крупных планов дали актеру возможность выражать свои чувства с большей сдержанностью. Легкий трепет стал красноречивей самой страстной мимики.

Мне кажется, что следующий шаг в этом направлении сейчас делает телевидение. Драматические эффекты, которые толпа приемлет на экране кино, становятся нескромными у нас дома. Кроме того, телезритель, приученный ко всем, какие только можно вообразить, драматическим положениям, уже не в состоянии воспринимать ни пафоса, ни подчеркнутых эффектов, ни длиннот.

Позволю себе вульгарное сравнение. Если кинематограф записывал жизнь не от руки, а словно бы на пишущей машинке, то телевидение можно сравнить со стенографией, а то и со стенотипией.

Лично я полагаю, что эту эволюцию можно проследить и в других видах искусства — в частности в литературе. Современный писатель подсказывает больше, чем объясняет.

Что касается роли кино в теперешнем обществе, я считаю ее огромной; думаю, что и телевидение играет и будет играть еще большую роль. Изображения врезаются в память глубже, чем слова. В итоге у современного человека — хочет он того или не хочет — накапливается великое множество понятий, о которых он и сам подчас не подозревает, но которые определяют его поведение.

В разное время различные страны создавали произведения, определявшие дальнейшее развитие киноискусства. Чарли Чаплин охотно говорит, что одним из своих учителей он считает Макса Линдера. На долгое время движение кинематографии было определено «Броненосцем «Потемкин». Американцы первыми нашли ритм, годный для звукового кино. Факел эстафеты, если можно так выразиться, переходил из одной страны в другую. За последние три-четыре года я видел слишком мало фильмов, чтобы сказать, где именно находится в данное время этот факел. Во всяком случае, полагаю и радуюсь, что телевидение, вытесняя постепенно чисто коммерческое пронырливое кино, оставит место только для доброкачественной кинематографии. Разве не так же в свое время случилось с театром, когда кино переманило большую часть его зрителей? Каждый день теперь где-нибудь играют Шекспира, Гоголя, Чехова, Брехта, О'Нила, Ануйя, не говоря уже о великих классиках античности.

Прошу прощения за столь длинное письмо, но дело идет о вещах, которые я принимаю близко к сердцу.

Позволю себе перейти в область более практическую, чтобы повторить пожелание, которое уже высказало жюри Брюссельского фестиваля, где я председательствовал пять лет назад. Пусть на каждом фестивале одна премия бронируется за молодыми сценаристами, скажем, за сценаристами моложе тридцати лет, без этого им всегда приходится туго в соревновании с Бергманами, Бюнюэлями и другими признанными светилами.

Эпаленж (Швейцария)

(Публикация писем писателей будет продолжена.)

НАЧАЛО

Должно быть, у каждого журнала есть круг любимых тем. Наша редакция часто и охотно обращается к теме творческой молодежи.

В первом номере журнала за 1957 год мы опубликовали подборку о молодых режиссерах. Ей были предпосланы слова Ленина: «Талант—редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать».

Эти журнальные страницы познакомили читателей с молодыми кинематографистами, вступавшими тогда в большую жизнь, с предысторией их дебютов. Речь шла о режиссерах Григории Чухрае, Марлене Хуциеве, Феликсе Миронере, Льве Кулиджанове, Якове Сегеле, Станиславе Ростоцком, Григории Габае, Михаиле Швейцере, Василии Ордынском, Самсоне Самсонове, Александре Алове, Владимире Наумове, актерах Николае Рыбникове, Валентине Зубкове, Лилиане Алешниковой и многих других.

Прошли годы... О том, как недавние дебютанты выросли в мастеров, теперь знают все. Сегодня мы представляем читателям новых дебютантов.

В Москву съезжаются гости Международного фестиваля. Их первый вопрос к нам: «Что нового в советской кинематографии?»

Отвечаем: новостей много, а самая отрадная—десятки талантливых дебютов!



Павел АРСЕНОВ

Подсолнух, вознесший свою голову над степью, и склонившийся над растением седой человек в ватнике. Это кадр из фильма «Подсолнух»— дипломной работы режиссера Павла Арсенова, которая вышла на экран в киноальманахе «Юность». История о том, как старый чабан нашел семечко, пролежавшее много лет в стеганке погибшего сына, и посадил в землю, чтобы вырастить из него подсолнух, лишена педантичности протокола — она подкупает взволнованностью автора. Из рассказа Виталия Закруткина в фильм перешли поэзия трудовой жизни и философское ее постижение. «Подсолнух» смотрится как этюд с точно найденным настроением — оно возникает из лиричного пейзажа и неторопливого действия.

...Арсенов вырос в семье тбилисского сапожника, после школы поступил на геологический факультет, ушел с первого же курса, работал такелажником на студии научно-популярных фильмов, перед тем как попасть во ВГИК.

Что говорить, повороты рискованные, да и в институте он сразу взялся за работу, не предвещавшую легкого успеха,— экранизацию рассказа А. Грина «Голос и глаз». Его отговаривали, предостерегали: «некинематографично». Он утверждал, что кинематографичным может стать все, что тебе дорого по-настоящему. В увлечении А. Грином была доля все той же юношеской тяги к романтике, что сначала привела к геологии, но было и другое — стремление к прекрасному в человеке, в искусстве.

Трудно еще утверждать, какой кинематограф изберет для себя режиссер — повествовательный, поэтический...

Арсенов считает, что в период становления нужно пробовать себя в разных жанрах, а пока ищет для постановки сказку.

— Сказка свободна,— говорит режиссер,—она словно в полете, парении. Родилась вместе с человечеством и не умирает, переходит из поколения в поколение. Каждый пересказывает ее по-своему, и для каждого она по-своему звучит.

В более дальних планах режиссера — работа над бессмертным «Словом о полку Игореве». Осуществить этот народный эпос в кино — та самая тайная мечта П. Арсенова, которой он не собирается скрывать.





Виктор АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Четыре года назад Виктор Архангельский пришел на киностудию «Моснаучфильм» с идеей создать «Клуб интересных проблем». Поначалу идея эта показалась претенциозной и немного навязчивой. Начинающий кинематографист, имевший за плечами лишь годы учения во ВГИКе на режиссерском факультете да несколько курсовых работ, не сумел тогда завоевать сторонников.

Что означал этот «Клуб»? Творческое содружество кинематографистов студии, занимающееся созданием научных фильмов, ультраинтересных по теме? Если это так, то как решать научные фильмы этого «Клуба» — ведь интересная проблема почти всегда новая, еще не решенная, не разгаданная до конца. Можно ли о незавершенном научном исследовании рассказывать громогласно? Это последнее обстоятельство особенно смущало, так как шло вразрез с устоявшимися нормативными представлениями о научном кино. И пока разговоры о «Клубе» не выходили за рамки творческих споров, которые неизменно затевал непоседливый, молодой, еще только начинающий режиссер, все было неясным.

Свою дипломную работу Виктор Архангельский делал на «Моснаучфильме» в 1961—1962 годах. Темой он выбрал малоизученную, но чрезвычайно интересную область медицины — электрофизиологию. Что происходит в мозгу человека, когда он спит, когда активно работает? Режиссер привел нас, зрителей, в экспериментальную лабораторию, где изучаются биотоки мозга. Ученые и сами еще не раскрыли до конца многое из того, что связано с мыслью, разумом человека. Экспериментаторы пока научились регистрировать биотоки. Но перед наукой стоит более сложная задача — по рисунку электроэнцефалограммы разгадать характер биотоков. Сложная запись местами напоминает буквы греческого алфавита — альфа, бета, тэта, дельта. Физиологи так и назвали разнохарактерные колебания электроэнцефалограммы. А любознательный режиссер-дипломник, вторгшийся в эту экспериментальную лабораторию, только что взявшийся за азы экранного языка, создал фильм о шифре «альфа-тэта».

Дипломная работа получила Серебряный кубок на IX Международном фестивале научно-популярных фильмов в Риме, а сам дипломант — право на режиссуру. Он поставил первый фильм для задуманного «Клуба интересных проблем». И то, что выглядело в призывах молодого кинематографиста неточным и даже наивным, сейчас приобрело конкретность и определенность. Стало, в частности, ясно, что режиссер не боится показывать на экране еще не завершенные научные открытия. Наоборот, именно не разгаданные до конца проблемы и влекут его. Именно их он и считает интересными.

Последующие два года прошли у Архангельского в упорных поисках путей утверждения задуманного им «Клуба». Теперь у молодого кинематографиста появились сторонники — коллектив Объединения детских и юношеских фильмов «Моснаучфильма» во главе с заслуженным артистом РСФСР Борисом Долиным.

Задуманная картина «Педагогические раздумья» рождалась очень трудно: каждый этап ее создания сопровождался острыми творческими спорами. Предметом изучения стала на этот раз школа, современная советская школа, которая должна подняться до уровня высоких требований нашей космической эры. Поэтому-то так активно обсуждают у нас пути развития школы учителя и писатели, методисты, ученые и родители — все, кому дорого наше завтра. Включился в эту злободневную дискуссию и режиссер. В. Архангельский побывал во многих школах Союза, беседовал со старейшими педагогами и с молодыми, которые только что пришли в класс, присутствовал на диспутах о школе. И всюду кинокамера, направленная рукой режиссера, фиксировала, подмечала, наблюдала... Недостающие звенья этих наблюдений в отдельных случаях приходилось инсценировать. Но все же главное в фильме — это живые и волнующие раздумья, которые охватывают вас, когда вы попадаете на урок или лекцию, в лабораторию университета или в школьную учительскую. И как не задуматься о судьбах сегодняшней детворы, когда ей оказывается под силу, освоив в первом классе буквы алфавита, уже в третьем начать изучать алгебру... Фильм показывает эти удивительные явления времени. Камера подмечает уверенную руку ребенка, решающего алгебраические задачи, улавливает секундную паузу, необходимую для обдумывания ответа, а затем импровизированное объяснение — словом, камера перестает быть простым фиксатором событий. Использованная точно и умело, она помогает изучить то, что порой ускользает при беглом взгляде.

«Педагогические раздумья», а также недавно законченный фильм «Битва в Миорах» (репортаж из лабораторий советских ученых, изготовивших новый препарат против бешенства) помогли «Клубу интересных проблем» найти форму и характер. И фильмы и аудитория у него могут быть разные. «Клуб» может возникнуть всюду, где будут показываться и обсуждаться фильмы интересные по затронутым проблемам, содержащие повод для спора, будоражащие зрителя своей дискуссионностью.

У режиссера большие планы. Сейчас он снимает картину о пересадке органов живого организма, и уже созревают мечты о постановке фильма «Сигналы далеких миров» — про развитие связей с другими планетами. На очереди комедия-фельетон «Существует ли антимир?». Молодой режиссер активно борется за то, чтобы «Клуб интересных проблем» всегда вызывал увлекательные дискуссии.



Михаил БОГИН



Небольшая новелла Михаила Богина «Двое» встретила единодушное одобрение кинематографистов. Не часто столь ярко проявляется индивидуальность молодого режиссера, раскрываются особенности его поэтического дарования. Однако сценарий (Богин написал его вместе с Юрием Чулюкиным), в основе сюжета которого — история любви молодого музыканта к глухонемой девушке, не сразу пробил себе дорогу. Он вызывал немало «но»: не окажется ли это на экране патологией? Не будет ли рассказ слезливо-жалостливым, снисходительно добреньким по отношению к людям, лишенным слуха и речи?.. И действительно, сама ситуация таила в себе реальные опасности — не окажись у режиссера достаточно такта, «пережми» он чуть-чуть, сыграй на эмоциях зрительного зала — и фильм неизбежно скатился бы к сентиментальной, «трогательной» повести, рассчитанной отнюдь не на высокие чувства и мысли.

Михаил Богин отлично доказал право на осуществление своего замысла. Новелла «Двое» — произведение тонкое, созданное руками художника, который бережно и осторожно обращается с человеческими чувствами. Художественная скромность его фильма-этюда, где режиссер словно бы «прячет», самоограничивает свое «я», направляя внимание зрителей на внутреннее состояние героев, как нельзя лучше отвечает характеру выбранного материала.

— Конечно, в работе над картиной трудности были серьезные,— рассказывает Михаил Богин.— В фильм ни в коем случае не должна была проникнуть эдакая удивленная интонация — смотрите, глухонемые — тоже люди, тоже любят... Мне хотелось сделать картину о человеческом достоинстве, об умении человека преодолевать драматические повороты судьбы. Это желание тем более укрепилось, когда я близко познакомился с реальным прототипом будущей героини фильма— глухонемой девушкой Светланой. Светлана поразила меня своей жизнерадостностью, своим стремлением жить полнокровной жизнью, духовным здоровьем. Да и не только Светлана—ее товарищи по несчастью, с которыми я встретился в Театре мимики и жеста, тоже оказались на редкость живыми, оптимистичными, интересными людьми.

Решающим для успеха картины был выбор исполнителей, точно найденный стиль новеллы. Съемки шли на натуре и в подлинных интерьерах— режиссер отказался от павильона. Зачастую применялась скрытая камера. Режиссер прежде всего добивался ощущения полной достоверности происходящего, недаром в качестве операторов фильма были приглашены хроникеры: чтобы избежать «выписанности» светом, чтобы камера не «играла», а «работала». А главное, чему отдавал свои силы молодой режиссер, — работа с актером.

Это как раз та область сложной и многосторонней профессии кинорежиссера, которая всегда интересовала Богина. Питая особые пристрастия к кино в юности, он даже мечтал стать киноактером. Однако поступил... в Ленинградский политехнический институт. Но проучился там всего лишь два года, а затем сдал экзамены и был принят на режиссерский факультет ВГИКа. Постигая мастерство режиссуры, Михаил Богин особенно старался вникнуть в методы работы с актером Юлия Райзмана, Иосифа Хейфица. Ему повезло: творческую практику он проходил в качестве ассистента на картинах Хейфица «Дама с собачкой» и «Горизонт». В это время и была сделана курсовая работа «Десять секунд в час» — своеобразный репортаж, снятый скрытой камерой и рассказывающий о том, сколько труда, раздумий художника, духовного и физического напряжения сил стоит за мимолетным кинематографическим мгновением.

О чем расскажет режиссер в фильме, который последует за новеллой «Двое»? Пока Богин еще не может ответить на этот вопрос.

— Не хочется браться за любую предлагаемую работу, стараемся выбрать ту, что придется действительно по душе. Режиссер должен наслаждаться тем, что он делает. Я помню Григория Михайловича Козинцева в финале съемок «Гамлета» — изможденный, но счастливый, он весь светился! Пока ищу сценарий и отдаю свободное время поэзии. Я убежден, что, работая в кино, надо иметь еще какие-то привязанности. Моя привязанность — поэзия, а в ней в первую очередь — Пастернак.

Что же касается мечты, то это картина о юности Чехова, о том, как в Антоше Чехонте созревал Чехов. Иными словами, это должен быть фильм о человеке, который сумел сформировать, сделать себя и сохранить себя в противопоказанной ему среде.







Борис ГРИГОРЬЕВ и Юрий ШВЫРЕВ

Сначала они работали над отрывками из «Войны и мира» Толстого: Борис Григорьев вел линию Ростовых, Юрий Швырев — Болконских. Потом в мастерской С. Герасимова — уже вместе — поставили спектакль по Достоевскому — «Братья Карамазовы». И вот теперь сняли фильм «Первый снег».

На этом можно завершить экспозицию и предоставить слово авторам:

— Так сложились обстоятельства, что диплом мы стали защищать вдвоем: постановка «Карамазовых» и съемки фильма совпали по времени. Одному было бы просто не под силу поднять большую картину. Так, наверно, и создаются режиссерские «пары». Но что-то объединяло нас и прежде — как говорится, «отнюдь не чужие мы люди». Но прежде всего объединила картина — все, о чем столько думали и спорили, хотелось рассказать с экрана. И в одном ключе, в одном настрое — в романтическом.

«Первый снег» — взгляд современника в прошлое, взгляд, обращенный зрелостью к молодости. Исторически — фильм о поколении, которое ушло на войну, «недолюбив, не докурив последней папиросы». Мы для себя видим картину остросовременной по сути, по духу. Один из героев, Коля Терентьев, погибает, смертью своей возвышая себя и свое поколение. Он живет верой в революцию. И высок этой верой. И потому бесстрашен.

Ради этого мы делали фильм, ради этого возвращались в 30-е годы. Но здесь не хроника времени, а своего рода «записная книжка» поколения (эту формулу нам подсказал С. Герасимов), где должно быть сконцентрировано только самое важное, самое необходимое, самое принципиальное.

Мы стремились к поэтичности фильма. Ведь речь идет о конкретных людях, о погибших поэтах — Кульчицком, Когане, Майорове, Отраде. Правда, меньше всего интересовало нас портретное сходство. Задача была — войти в мир острейшей душевной напряженности и непримиримой чистоты, в юность, которая готовит себя к бою и в бою гибнет.

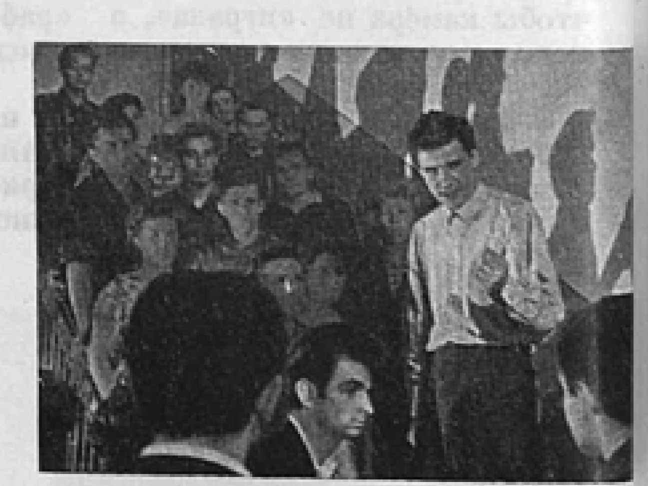
Большое значение приобрела для нас особая тональность, свойственная повести Василия Рослякова, по которой поставлен фильм. Мучительно сложно понять — как ставить мемуары, как делать фигуру автора? Мы старались выстроить «Первый снег» интонационно. Комсомольское собрание, вечер поэтов, расстрел Терентьева — вот та «линия высокого напряжения», на которой мы «строили» фильм.

Борис Григорьев, Юрий Швырев... Сегодня эти имена стоят рядом в титрах картины, но пути режиссеров уже разошлись.

Ближайшее будущее Григорьева обозначено точно, конкретно — фильм по сценарию Юлиана Семенова «Пароль не нужен», и режиссер ездит по Сибири — выбирает натуру, иначе говоря, «входит в материал».

У Ю. Швырева еще нет полной ясности в планах на будущее — пока что он пишет сценарий о декабристах.

Ясно одно: теперь у каждого из режиссеров — и у Б. Григорьева и у Ю. Швырева — будет «свой» фильм.



Виктор ЗАК



Долина Сумбара, Копет-Даг, Хива, бывший Хорезм; «русский Север» — Вологда, Валдай, Новгород, четыреста километров на лодке по Онеге до Белого моря; Карелия, Соловки, за Северным полярным кругом — Кандалакша; Сахалин — летом, осенью и зимой; Командорские острова, Чукотка, три месяца в океане — вдоль берегов Аляски; Суздаль, Таруса, Переяславль, Владимир. Вот маршрут молодого документалиста. Не обязательно зафиксированный на пленке, но непременно присутствующий в его фильмах.

Виктор Зак говорит:

— Ездить и видеть — в природе профессии. Пафос сиюминутного ощущения жизни, по-моему, это необходимость. XX век принес новое восприятие времени, пространства и человека. Человек живет сегодняшним днем, когда путешествует. Он возвращает себе самочувствие Колумба. Мир вокруг — рабочий материал художника, если у него есть своя тема.

Виктор Зак пристрастен. Сначала он занимался архитектурой. Ездил на северные озера — изучал памятники древнего зодчества. Первая публикация — в академическом «Вестнике архитектуры»: планы и разрезы трапезной Иверского монастыря. Потом поступил в архитектурный институт, потом заболел и учиться начинал уже заново — во ВГИКе, в мастерской Льва Кулешова. Но курсовой работой был фильм «Древний Таллин» — давнее увлечение не походило на юношеский порыв. (Совсем недавно студия «Моснаучфильм» почти подряд выпустила две картины по сценариям В. Зака — «У Сиверского озера» и «Краски Дионисия».) Три месяца он снимал рассветы на Оке, чтобы сделать десятиминутную ленту. Его диплом — «На Оке» — удостоился премии кинофестиваля в Канне за лучшую студенческую работу.

...Есть люди удачливые, есть счастливые. В. Зак принадлежит ко вторым, хотя многое в дальнейшем складывалось не слишком обычно и не слишком благополучно для кинорежиссера. Он оказался в роли драматурга на телевидении, писал и ставил одноактные пьесы-сказки, снял игровую картину «Кот в сапогах на лыжах» с Г. Вициным в главной роли. На студию приходили сотни писем от ребят, дело шло гладко, но лежало на периферии его интересов в искусстве.

Фильмы, которые снял В. Зак затем, стали прямым продолжением поисков студенческих лет, демонстрируя верность не только теме, но и мировосприятию. Режиссер поглощен стихией творчества в природе и в человеке, присутствующих в своей нерасторжимости — в сплаве мужества и лирики. Таковы «Вечерний берег», который можно назвать и документальным очерком об острове Врангеля и стихотворением в прозе, и фильм «Лицом к морю», сделанный на учебной студии ВГИКа вместе с Б. Балиевым и обозначаемый по несомненной принадлежности к поэзии, скорей всего, как сонет. Трудно установить границы жанра для его работ, да и сам он на этом не настаивает.

— Документальное кино меньше всего требует регламента. Эта область кинематографа — как материк, который люди открыли, высадились, освоили бухту и осели. Здесь все впереди. Хочется серьезных фильмов, не описательных и не изобразительных — философских. Меня мало интересуют виды и пейзажи. У Левитана нигде нет человека на холсте, но если у него где-то по лугу идет тропинка, то в этой тропинке есть человек, и видно, когда он проходил — полчаса назад или в прошлом году. Для меня важны нравственные проблемы на документальном материале. Абсолютно верю в эмоциональную документалистику. Волновать должны не только чрезвычайные события, но и очень простые вещи.

Все фильмы В. Зака (за единственным исключением) — в пределах одной части. Короткометражный фильм как лаборатория, где можно испытывать материал на прочность и пробовать новые реагенты, — вот что занимает его. Замыслы?.. Трудно перечислять, еще труднее пересказывать.

— Когда началась первая мировая, футурист Маяковский заявил, что надо писать не о войне, а войной. Хочу сделать фильм о море, в котором моря не будет до самых последних кадров. Нельзя тратить пленку на виды — надоели перебивки в фильмах о рыбаках. Перебивка — самое страшное слово, которое я знаю: с ним все кончается и начинается ремесло. Хочу уйти от поверхностного. Всегда надо знать, что снимаешь и кого как снимать. Я пробыл в океане всего три месяца, но понял: если жить на море, морская стихия просто незаметна, а палуба — отторгнутый кусок земли, и нет океана без материка. Иначе человек не мог бы жить. Примерно об этом будет фильм.

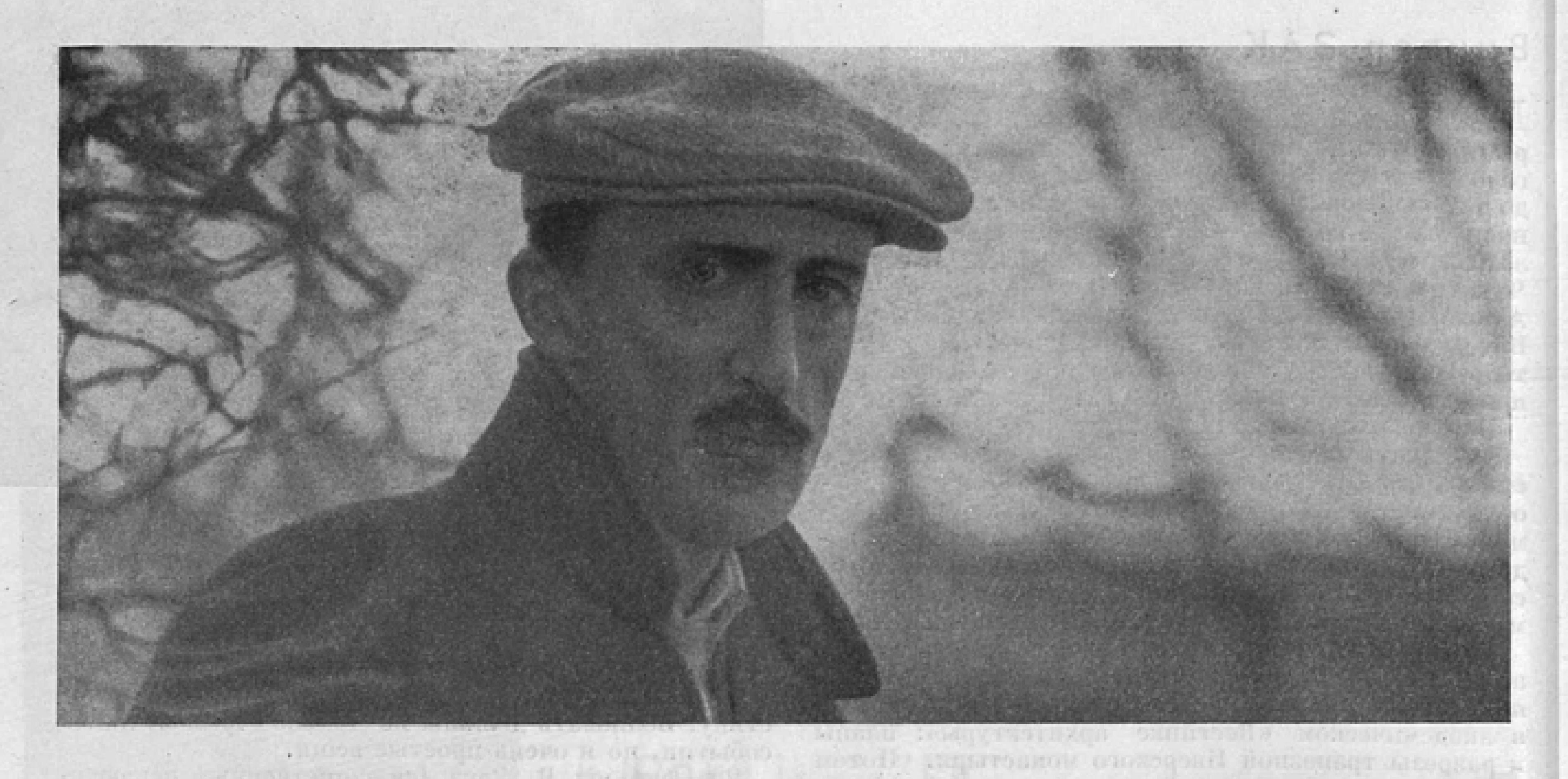
Но сначала я должен вернуться на остров Врангеля, чтобы снять две одночастевые ленты, которые вместе с «Вечерним берегом» составят триптих, где каждый фильм является частью целого и в то же время существует самостоятельно. Ленты будут называться «Утро» и «Корабль». В них появятся люди, уже знакомые зрителю по первой картине, в частности ее герой-чукча Тымкылин, но здесь он окажется эпизодическим лицом, а главным станет охотник Ульвелькот, только промелькнувший в «Вечернем береге». Хочется создать стереоскопичную картину жизни — арктическая природа и человек в Арктике.

И последний вопрос:

— Думаете ли вы работать в игровом кино?

— Со временем, безусловно. Я почти уверен, что это будет фильм о моряках.





Отар ИОСЕЛИАНИ

Отар Иоселиани защитил диплом режиссера фильмом «Чугун», документальной лентой, заставляющей вспоминать такие шедевры, как «Соль Сванетии» Калатозова и «Стекло» Хаанстра. «Чугун» обращен к живому — славит мускулы, разум, вдохновение. Труд гармоничен, и эта гармония естественна — она льется, как мелодия Моцарта, с которым состоит в союзе режиссер.

Когда смотришь ленты О. Иоселиани (а до «Чугуна» у него была игровая — «Апрель»), не сразу узнаешь довженковца, но безошибочно угадываешь поэта. Его очевидное тяготение к категориям отвлеченного вовсе не случайно. Он вошел в эту сферу с детства — на занятиях в тбилисском музыкальном техникуме, который закончил одновременно по классу фортепьяно, композиции и мастерству дирижера. Пять лет было отдано механико-математическому факультету МГУ, но перед самой защитой диплома О. Иоселиани подает документы во ВГИК, на режиссерский, и попадает в группу к А. Довженко...

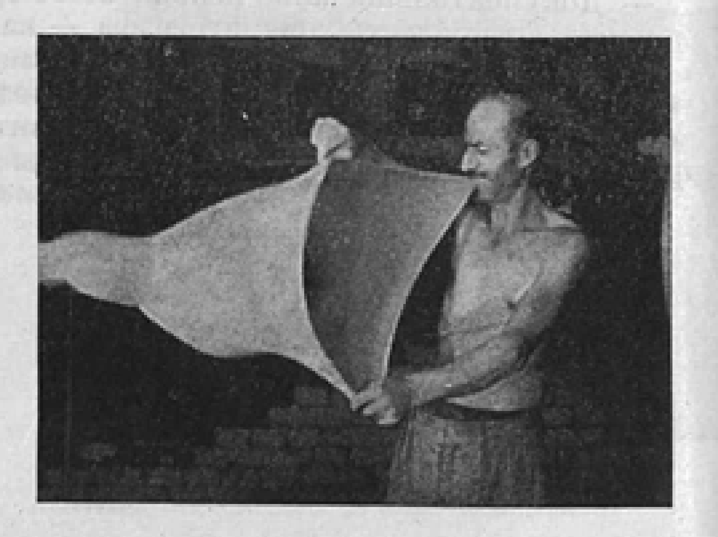
Много ли нужно пленки, чтобы увидеть режиссера?.. Самый первый фильм О. Иоселиани обращен к прекрасному в его непосредственно материальной форме. Это фильм о цветоводе и цветах, которые он вырастил,— «Саповнела» — буйное празднество красок, лишенное, впрочем, налета восторженности. Он не терпит патетики, когда говорит о возвышенном. Его «Апрель» («Рассказы о вещах») — кинематографическая сказка, где ссорятся и мирятся молодые влюбленные, а столы и стулья запросто и довольно активно участвуют в их взаимоотношениях. Картина должна была показать, как быт поглощает чувство, как важно отстоять духовное в жизни. Но явная нарочитость аллегорий сослужила плохую службу таким естественным человеческим понятиям.

Критику режиссер принял, однако еще острее была собственная потребность освободиться от груза аллегорий, полнее войти в мир людской заботы и радости. Позднее он напишет: «Уже несколько лет я очень остро ощущаю каждое мое «сегодня», ценность каждого момента в нашей жизни. Всякое «сейчас» уходит в воспоминания и не возвращается уже никогда. И сейчас моя работа и сегодня этот доменный цех тоже станут воспоминанием, одним из самых, быть может, хороших, и эти товарищи мои будут уже со мной все время. Произведение искусства кроме всего прочего — это страница, написанная нами о своей жизни среди людей. И поколения, учась жить, перелистывают книгу искусства, страницы которой — это жизнь художников, вписывающих слова благодарности ко всем людям, которые любили их и которых любили они в своей жизни».

После «Апреля» О. Иоселиани плавает матросом на рыбацком сейнере, потом приходит на металлургический завод в Рустави — в бригаду доменщиков. Его дневниковые записи этого времени, опубликованные в «Комсомольской правде» под заголовком «Герои, вы рядом со мной»,— интереснейшее свидетельство художнического поиска, завершенного «Чугуном».

Правда, с тем же основанием «Чугун» можно было бы считать началом цикла фильмов, посвященных людям труда — земледельцам, каменотесам, виноградарям,—о котором мечтает режиссер. Но это все — дальний прицел, а сейчас он начинает работу над картиной по сценарию молодого драматурга А. Чичинадзе — о назначении человека, о цельности и благородстве.

— В этом смысл — оставить потомству плоды своего труда, сделать мир краше и лучше. Нужно жить на земле, а не лениться. Нужно любить горячо и работать весело... Нужно испытать и горечь и радость. Это жизнь.



Элем КЛИМОВ



Элем Климов дебютировал год назад полнометражной комедией «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Теперь он в преддверии нового фильма, который будет называться «Похождения зубного врача».

— После того как была закончена первая картина,— замечает режиссер,— было много планов, один занятнее другого, но все они отступили, когда я познакомился со сценарием А. Володина. Снять картину по этому сценарию стало необходимостью.

Молодой режиссер с завидной решимостью избирает направление, в котором хотел бы идти дальше. Все точнее обозначается его маршрут в искусстве. Это, наверное, действительно так. Когда человек получает одну специальность (Климов до ВГИКа окончил Московский авиационный институт), а затем меняет ее резко и бескомпромиссно на другую, то здесь должна быть своя логика.

Пожалуй, что ее обнаружил самый первый — немой — студенческий этюд «Жиних». Несколько лет подряд ни один просмотр вгиковских фильмов не обходился без «Жиниха». Это совсем миниатюрная лента — одна часть, обаяние которой в непритязательности и простоте. Школьный урок, контрольная работа, учительница, упоенная Шекспиром, — она читает «Ромео и Джульетту», в то время как отважный Ромео подбрасывает спасительную шпаргалку своей приунывшей и с горя размазавшей по щеке чернила Джульетте. Благодушие юмора и метность наблюдений располагали к фильму.

Следующей учебной работой Климова стал документальный репортаж с базара, где торгуют всевозможными мопсами и коврами с «лебедем». Броская публицистика фильма уличала в пошлости и предупреждала против нее. Картина так и называлась — «Осторожно, пошлость!».

Репутация режиссера, способного работать с детьми, закрепилась за Климовым после «Жиниха», и его обращение к «детской» теме было как бы заранее определено. А явная расположенность к комедии, подтвержденная на этот раз еще и документальным материалом, подсказывала выход из камерного сюжета. Так что замысел, с которым его познакомили сценаристы И. Нусинов и С. Лунгин, полностью отвечал устремлениям режиссера. Правда, по ходу дела многое менялось, но так или иначе, фильм «Добро пожаловать», которым Э. Климов защитил диплом режиссера во ВГИКе, стал радостным событием для всех, кто «болеет» за комедию и просто ее любит.

Каким будет режиссер в следующей своей картине? Пожалуй, сейчас об этом можно судить лишь в той мере, какую позволяет наше знакомство со сценарием А. Володина «Похождения зубного врача». Это очень необычная по жанру вещь — философская притча.

— Могли бы вы сейчас определить основную мысль картины?

— Сейчас не могу. Прежде чем объяснять мысль, надо ее высказать. Надо снять картину. Это сейчас моя главная мысль.





Абдулла КАРСАКБАЕВ

Есть у казахов такая забавная и вместе с тем мудрая поговорка: «если ураган раскачал верблюда, то козленка ищи в небесах».

Плавание по бурному и капризному океану киноискусства — нелегкое дело и для опытных, закаленных капитанов, а уж для молодых и подавно.

Режиссерский дебют воспитанника ВГИКа Абдуллы Карсакбаева стал заметным событием в жизни казахской кинематографии. Картина «Меня зовут Кожа» была тепло встречена зрителями — а ими были в основном ребята, которым она и адресована, — и положительно оценена критикой. В жанре трудном и дефицитном молодой режиссер одержал несомненную победу.

Кто знает, когда начинается художник?..

Детство Абдуллы прошло в селе Узун-Агач Алма-Атинской области. Были уроки в школе, и игры на переменах, и репетиции на самодеятельной сцене. Но решающей, как часто бывает, оказалась случайность.

В военные годы кинематографическим центром страны стала Алма-Ата, куда эвакуировались киностудии Москвы и Ленинграда.

Вышло так, что для массовых сцен в фильме «Джамбул» понадобились дети (фильм тогда не был закончен и не вышел на экраны). В числе приглашенных был и Абдулла. Больше того — ему поручили роль молодого Джамбула. Так Абдулла Карсакбаев впервые встретился с кинематографом.

Однажды в перерыве между съемками режиссер Г. Рошаль сказал мальчику: «Скоро в Алма-Ате открывается школа киноактера, советую поступать». Пожелание мастера совпало со стремлением самого Абдуллы. Но школа открылась, а Абдулла остался дома— тяжело заболел отец. Лишь через полгода с большим трудом подростку удалось приехать в город, где начались занятия.

По окончании школы он работал в театре и снимался в кино, был ассистентом режиссера, режиссером дубляжа, но всегда мечтал о самостоятельной постановке. Абдулла едет учиться в Москву, во ВГИК.

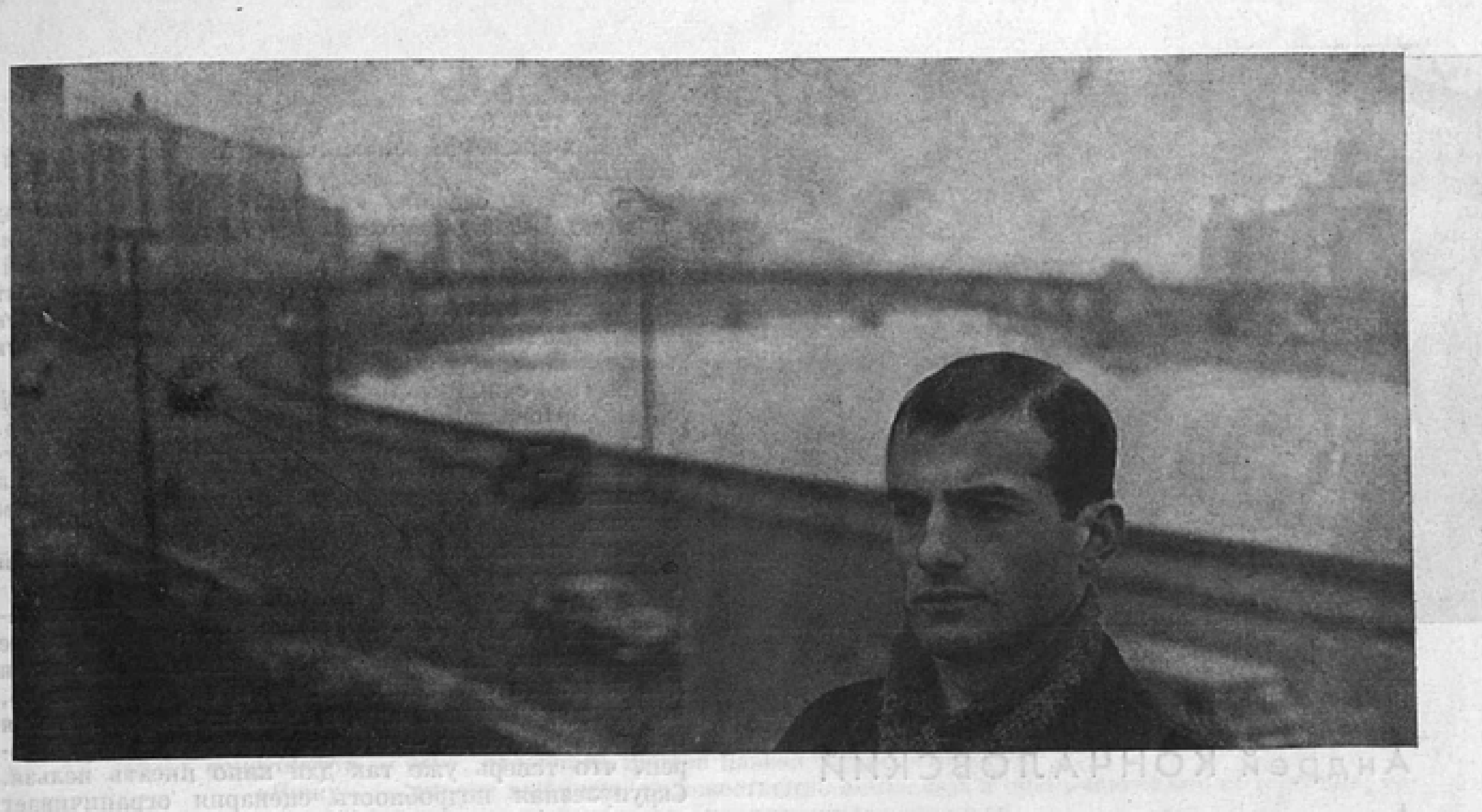
После окончания института — снова Алма-Ата. Работа над документальными фильмами, вторым режиссером, и вот в повести казахского детского писателя Б. Сокпакбаева он встречает мальчика по имени Кожа... В фильме, который мы увидели, сохранилась лукавая, чуть ироническая авторская интонация и вместе с тем чувствуется любовное отношение режиссера к маленьким героям.

...Скоро в коридоре главного корпуса киностудии «Казахфильм» появится новая табличка: «Съемочная группа «Арман-атаман». Это снова будет детский фильм — авторы рассчитывают сделать его веселым и остроумным. Перед Абдуллой Карсакбаевым лежат страницы режиссерского сценария, испещренные пометками и рисунками... Арман, решивший бежать в Африку на помощь негритянскому народу, в чем-то похож на героев Аркадия Гайдара. Он должен разбудить фантазию у своих реальных сверстников, помочь им вырасти в настоящих людей, способных на большие дела.

Идут обсуждения и творческие споры с молодым кинодраматургом, выпускником Высших сценарных курсов Акимом Тарази, с главным оператором Михаилом Аранышевым, чей многолетний опыт работы в кино помогает молодому режиссеру найти интересное изобразительное решение картины.

Творческое упорство режиссера — залог его успехов в будущем.





Михаил КОБАХИДЗЕ

Михаил Кобахидзе связал свою судьбу с киноискусством прочно и надолго, но судьба в отношении к нему была не столь определенной. Во ВГИК он поступал на киноведческий факультет — безуспешно, поступил в следующем году на актерский в мастерскую С. А. Герасимова, а еще через год был переведен им в группу режиссеров.

М. Кобахидзе дебютировал на широком экране короткометражкой «С в а д ь б а», снятой на Тбилисской студии. Это его диплом, защита которого прошла не только во ВГИКе, но и за стенами его — на Международном фестивале короткометражного фильма в Оберхаузене, где картина была удостоена главного приза фестиваля и двух специальных.

Между тем «Свадьба» — третья картина начинающего кинематографиста. Две предыдущие он снял в учебной студии ВГИКа. Эти студенческие работы позволяют понять, что успех его последнего фильма не случаен.

М. Кобахидзе постоянен в предметах наблюдений. В «Молодой любви» — геолог, возвращающийся домой после экспедиции, разыгрывает жену и становится в конце концов жертвой собственного розыгрыша. В «Карусели» мы видим паренька, взволнованного предстоящим свиданием. И, наконец, в «Свадьбе» — юный фармацевт, которого любовь настигает в городском автобусе.

Столь прекрасное, сколь и вечное состояние души М. Кобахидзе исследует с истинно человеческим пристрастием и истинно художнической досконалъностью.

Влюбленный человек — это трогательно, но и забавно. Как он горд и как... жалок. Предельно самонадеян и бесконечно робок, наивен и простодушен, изобретателен и находчив. Здесь средоточие таких разнообразнейших и противоречивейших свойств характера, которому просто трудно не удивляться, чем, собственно, и занят Кобахидзе в своей последней ленте, так приятно удивившей зрителей. Его интересует не сама ситуация и не сюжетный кульбит, но человеческая натура, ее сокровенности и неожиданности.

В известной мере режиссер сам парадоксален в своей системе приемов. Ни в одной из трех короткометражек ни разу его герои не воспользовались словом. Они говорят, но постановщик идет на все, чтобы мы их не слышали. Он, скорее, доверяет ровному постукиванию каблучков по мостовой; музыке, которой богато аранжированы все три ленты, и еще больше полагается на выразительность мимики. Очевидно, потому что для влюбленных это самый ясный и лаконичный способ общения. Равно как и для такого режиссера, как Михаил Кобахидзе.

С героем «Свадьбы» мы прощаемся при обстоятельствах более чем драматичных. В тот момент, когда любимая в подвенечном платье на его глазах поднимается в дом под руку с женихом и в кадре возникает мелодия неумирающего романса «Две гитары за стеной...». Герой удаляется, а вдогонку несется знакомый рефрен: «Эх, раз, еще раз! Еще много, много раз...» Это про те счастливые чувства, что пережил герой, и про те, что придут к нему потом и о которых еще много, много раз расскажет режиссер Михаил Кобахидзе.





Андрей КОНЧАЛОВСКИЙ

Андрея Кончаловского, внука известного советского живописца Петра Петровича Кончаловского, с детства окружала атмосфера искусства. С дедом дружили Довженко и Прокофьев, Охлопков и Софроницкий. Среда сыграла огромную роль в его духовном формировании. Он вспоминает о деде, как о первом учителе.

В кино А. Кончаловский пришел не сразу. Учился в музыкальной школе, потом в музыкальном училище при консерватории, потом в самой консерватории — по классу фортепьяно у Льва Оборина. Отдал музыке без малого двенадцать лет. В кино ходил, но не воспринимал слишком всерьез — «роковым» для него стал фильм «Летят журавли». Андрей оставил консерваторию и пошел учиться во ВГИК режиссуре у М. И. Ромма.

Уже на первом курсе начал писать большой сценарий. Решил, что фильм должен ставить кто-то другой. Этим «кто-то» стал Андрей Тарковский. Написанный ими сценарий «Антарктида, далекая страна» (он до сих пор лежит в сценарном портфеле) положил начало содружеству молодых художников.

Годы учебы во ВГИКе для А. Кончаловского прошли плодотворно. Вместе с однокурсниками А. Смирновым и Б. Яшиным он поставил дипломный спектакль «Салемский процесс» А. Миллера. Вместе с Е. Осташенко сделал по собственному сценарию небольшой цветной фильм «Мальчик и голубь». Фильм этот — лирическая миниатюра — в 1962 году получил «Бронзового льва», первую премию Международного фестиваля фильмов для детей в Венеции.

Сам А. Кончаловский в это время работал практикантом на фильме А. Тарковского «Иваново детство». К этому времени у него за плечами был уже сценарий «Каток и скрипка», осуществленный как дипломный фильм А. Тарковского. Оба фильма — «Каток и скрипка», «Мальчик и голубь» — явно смыкаются в своей драматургии и мироощущении.

А. Кончаловский вспоминает о них без особого энтузиазма:

— Фильмы сделаны «с чужого голоса», явно под влиянием Ламориса, хотели мы того или не хотели. Это его собственный мир, им же самим открытый, и лучше его в этом мире никто не сможет жить. Стоит ли играть под гениального Чаплина или сочинять музыку под Прокофьева? Это все равно, что думать за другого.

Два года с лишним поглощены совместной работой с А. Тарковским над сценарием «Андрей Рублев». Их герой — гуманист, страстный борец против догматизма — действует в гуще народа. Художник и мыслитель, он переполнен мыслями о будущем страны.

Свое отношение к «Рублеву» А. Кончаловский резюмирует так:

— «Андрей Рублев» для меня — итог почти семилетней учебы искусству кинематографа в плане драматургии. Работа была сложная. Мы написали два варианта сценария. В первом записали все то, что придумали или знали, и лишь во втором начался отбор. А искусство — это прежде всего отбор. Уверен, что теперь уже так для кино писать нельзя. Скрупулезная подробность сценария ограничивает рамки трактовки, в то время как кинематограф рождается в момент непосредственной реализации драматургического замысла на съемочной площадке и за монтажным столом...

Завершив работу над большим и сложным сценарием, А. Кончаловский вернулся к режиссуре. Начались поиски материала для дипломной работы. Его внимание привлекла повесть Чингиза Айтматова «Первый учитель».

Сценарий, написанный Ч. Айтматовым и Б. Добродеевым при участии режиссера, осуществлен на студии «Киргизфильм» в сотрудничестве с «Мосфильмом».

— Меня заинтересовало и своеобразие айтматовской прозы в смысле возможностей для кинематографа,— говорит А. Кончаловский, — и его герой, двадцатичетырехлетний комсомолец-киргиз, воспитанный революцией. Свет ее он несет своему народу. Почти безграмотный, по складам разбирая слова, он учит киргизских ребятишек.

В своем фильме мы еще раз возвращаемся к революции. Еще раз повторяем: революция — это не только история, но и современность, это процесс постоянный и бесконечный.





Гела КАНДЕЛАКИ

Художник начинается с открытия и формирования своего образного мира, героев, тем, конфликтов — того, что Дзига Вертов назвал «свое «Вижу!».

«Вижу» — значит выбираю, художественно осмысляю и оцениваю самое интересное, самое дорогое из огромного богатства, предлагаемого жизнью.

«Вижу» — значит шаг за шагом открываю эту жизнь.

Два таких самых первых шага — две студенческие работы: фильмы «Красная площадь» и «Сегодня» — сделал Гела Канделаки, студент режиссерского факультета ВГИКа, ученик И. П. Копалина.

Это только начало, но свидетельствует оно о своеобразии почерка молодого режиссера, о свежести, остроте его взгляда.

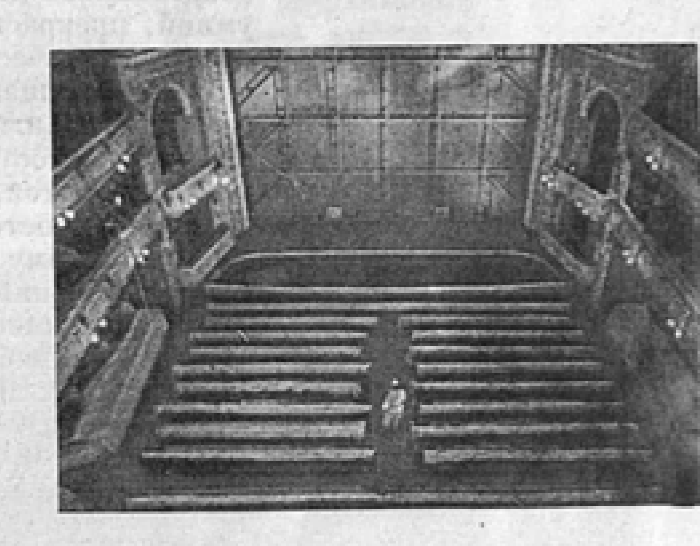
Красная площадь—такая знакомая и такая неожиданная. Слушаем, смотрим... Вот поднял руку бронзовый Минин, Пожарский оперся на щит, белеют плиты Лобного места в темных пятнах, точно кровь запеклась. А над площадью низкие, величавые голоса колоколов переплетаются с высоким женским голосом. ...Вот поплыли звуки траурного марша, а в кадре за зеленой стеной елей — Кремлевская стена: памятник Калинину, бюст Феликса Дзержинского, мемориальные доски с именами замечательных революционеров. Живые люди появляются в фильме только дважды — в хронике 20-х годов — Ленин выступает на Красной площади, и люди, люди, люди идут в Мавзолей к Ленину сегодня.

Так, в мраморе, бронзе, в ударах курантов, в фонограмме Гагарина, разговаривающего с землей из космоса, в «Интернационале», «Войне священной» рождается образ Красной площади — нашего вчера, нашего сегодня, нашего завтра.

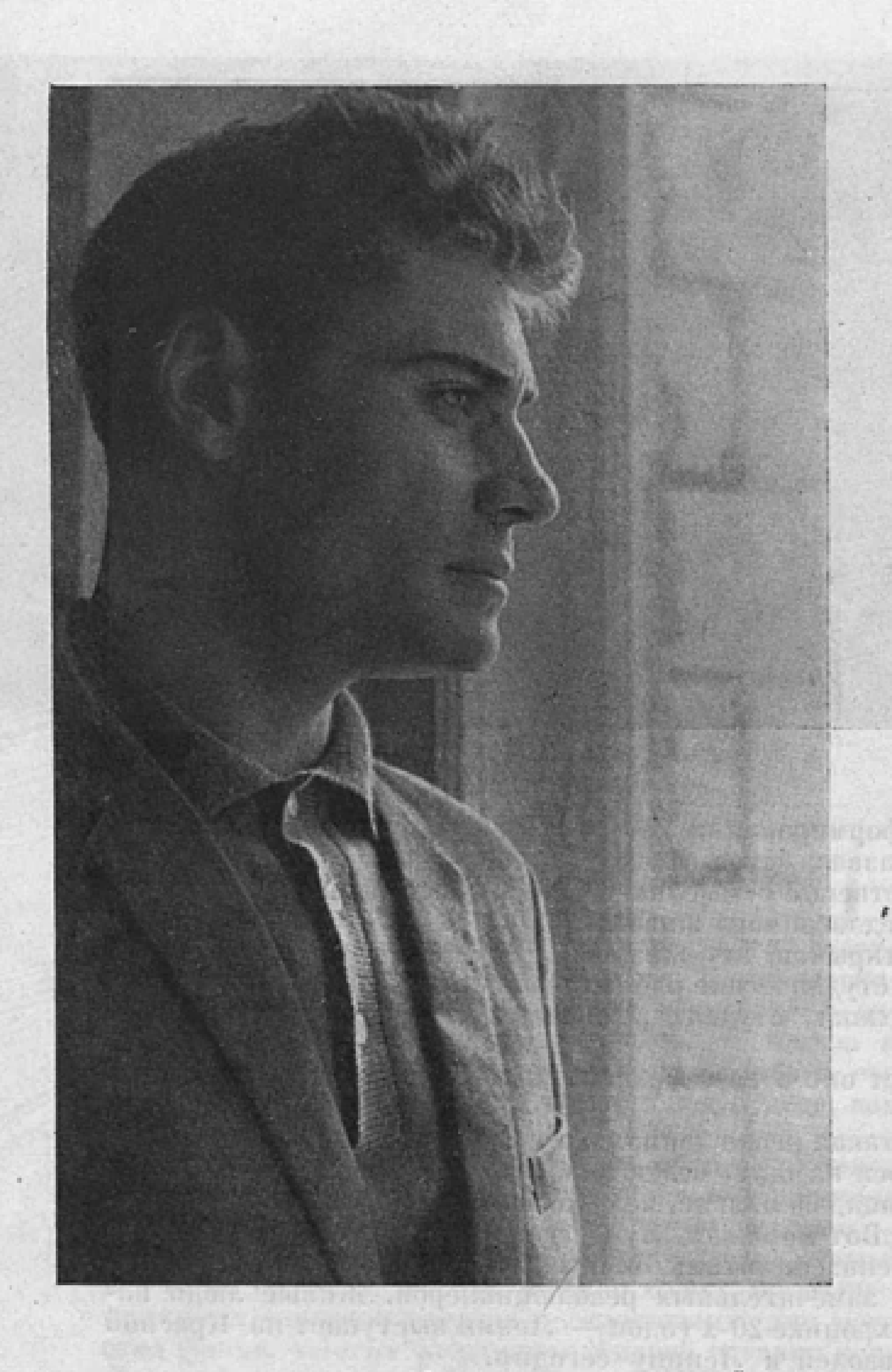
Фильм идет всего семь минут, а лаконизм требует особой, повышенной выразительности, которая присуща режиссеру, тяготеющему к четкой, сугубо кинематографической пластике.

Это подтвердил второй фильм Канделаки, поставленный им по своему сценарию,— «Сегодня». Он рассказывает о рабочих сцены одного из тбилисских театров.

Сверху, как бы стараясь охватить все происходящее, камера снимает плоский круг, на котором устанавливаются декорации...С разных точек выразительно снятые кадры. В ритмичном музыкальном монтаже проходят крупные планы — сосредоточенные, спокойные лица и сильные руки, занятые работой... Музыка, звонки; слышен говор, смех — зрители пришли в театр. И когда за кадром раздаются аплодисменты, мы понимаем мысль режиссера: эти аплодисменты принадлежат и скромным рабочим сцены, которых зритель не видит, — ведь в каждом спектакле доля и их труда. Основа искусства — труд, упорный, незаметный, ежедневный,—вот мысль фильма «Сегодня».



Канделаки заканчивает ВГИК и скоро приступит к дипломной работе. Возможно, что это будет фильм о молодежи Дальнего Востока, а может быть, об известном грузинском художнике Пиросманишвили, но не исключено и что-то совсем неожиданное. Важно только, чтобы сохранилась верность «своему «Вижу», так удачно проявленному в «Красной площади» и «Сегодня».



Павел ЛЮБИМОВ

Прошлой осенью, вернувшись из Кракова, с фестиваля документальных и короткометражных фильмов, советская делегация привезла Золотого Вавельского дракона — приз, которого был удостоен фильм «Тетка с фиалками».

«Тетка с фиалками» — первая самостоятельная работа режиссера Павла Любимова.

Любимов — воспитанник ВГИКа. Ему 26 лет. В институт он поступил в 1956 году (мастерская Г. Рошаля), поставил учебную работу по рассказу В. Орджоникидзе «Выстрел». Затем прошел практическую школу ассистента режиссера на киностудии имени М. Горького. Принимал участие в создании картин «Девичья весна», «Конец света», «На семи ветрах».

Своей новеллой «Тетка с фиалками», которая вошла в киноальманах «Юность», молодой режиссер убедил зрителей не только в том, что владеет профессиональными основами мастерства. Фильм доказал нечто неизмеримо более важное — умение режиссера думать, по-своему, тонко и лирично видеть мир и поэтично о нем рассказывать.

Картина, начинающаяся со столкновения характеров, становится рассказом о глубокой связи между людьми, о добром и чутком внимании друг к другу. Смешная «тетка с фиалками» оказывается женщиной гордой, счастливой, мужественной и самоотверженной. Неизмеримая глубина душевного благородства открывается в ней.

Главное, что стоит за беспечностью дорожных приключений героев,— мысль о великой и бесконечной способности человека творить добро.

— Мне хочется ставить фильмы о людях, которые умеют и любят делать добрые дела,— говорит Павел Любимов. — Способность творить добро, интеллигентность, душевная тактичность — вот что кажется мне очень важным в характерах людей. Поэтому я охотно и с интересом начал работу над новым фильмом по рассказу И. Велембовской «Женщины». О чем фильм? О «личной жизни» человека. Мы все еще иногда делим: общественная и частная жизнь. А между тем рассказ Велембовской, посвященный как будто бы семейным делам, открывает значительную социальную тему.

Мы говорим о коммунизме как о нашем недалеком будущем. Но в близкой дали этого будущего встают высокие и трудные задачи. Задачи воспитания человека, его чувств, новых человеческих отношений. Потому что люди коммунистического общества должны обладать многими великолепными качествами характера и прежде всего — способностью к добру и чувством собственного достоинства. Надо воспитывать в людях непрерывное желание осмысленной, умной, прекрасной творческой жизни. Наши герои — Алька и Женька — строят жизнь по-своему, творчески, а не плывут послушно туда, куда толкает судьба. Для меня Женька— человек будущего. Он по-юношески наивен и неопытен, но когда встают перед ним вопросы принципиальные, он проявляет настоящую серьезность, душевную требовательность и бескомпромиссность.

Мне хочется, чтобы честный, правдивый, без ханжества рассказ «Женщины» не предстал на экране просто бытовым, натуралистически воспроизведенным случаем. Для меня это очень важно, потому что внутренне мне ближе всего поэтический кинематограф. Не символика, а реальность, окрашенная настроением...

...Сейчас работа над картиной «Женщины» в разгаре. А в будущем Павел Любимов мечтает экранизировать «Бегущую по волнам» А. Грина— роман о вере в чудо, в свою счастливую звезду, о стремлении человека подняться над обыденщиной.





Виктор ЛИСАКОВИЧ

Режиссеру-документалисту Виктору Лисаковичу 27 лет. Всего год назад он окончил ВГИК, а на его творческом счету уже восемь фильмов-очерков, часть которых отмечена на всесоюзных и международных фестивалях.

Однако дорога В. Лисаковича в кинематограф не была такой гладкой, какой выглядит сейчас на бумаге. Началось с того, что он провалился на вступительных экзаменах и вернулся домой в Ригу, чтобы работать ассистентом оператора на студии кинохроники, а затем поступать снова и поступить в Институт кинематографии.

Уже его курсовая студенческая работа «Осень надежды», посвященная столетию Красного Креста, обратила на себя внимание и на фестивале в Канне (1963) была отмечена призом и дипломом за гуманизм.

Начало удачное и, по мнению режиссера Л. Кристи — педагога и руководителя В. Лисаковича,— вполне закономерное.

Молодой режиссер ставил перед собой задачи интересные, серьезные, усложнявшиеся от фильма к фильму. Лишь одно оставалось неизменным — интерес молодого документалиста к человеку.

В. Лисакович хочет раскрыть внутренний мир своих героев, показать те особенности характера, которые и сделали их биографию достойной внимания.

Киноочерком «Здравствуй, Нетте» режиссер начал серию кинопортретов о людях непоколебимого мужества и всепоглощающей преданности долгу.

Несравненно сильнее эта тема прозвучала в следующей картине — «Его звали Федор». На этот раз рядом с В. Лисаковичем стоял писатель С. С. Смирнов, встрече с которым режиссер придает исключительное значение. Видимо, и С. С. Смирнов увидел в молодом документалисте своего единомышленника. Они продолжили свое творческое содружество, создав замечательную «К а т ю ш у».

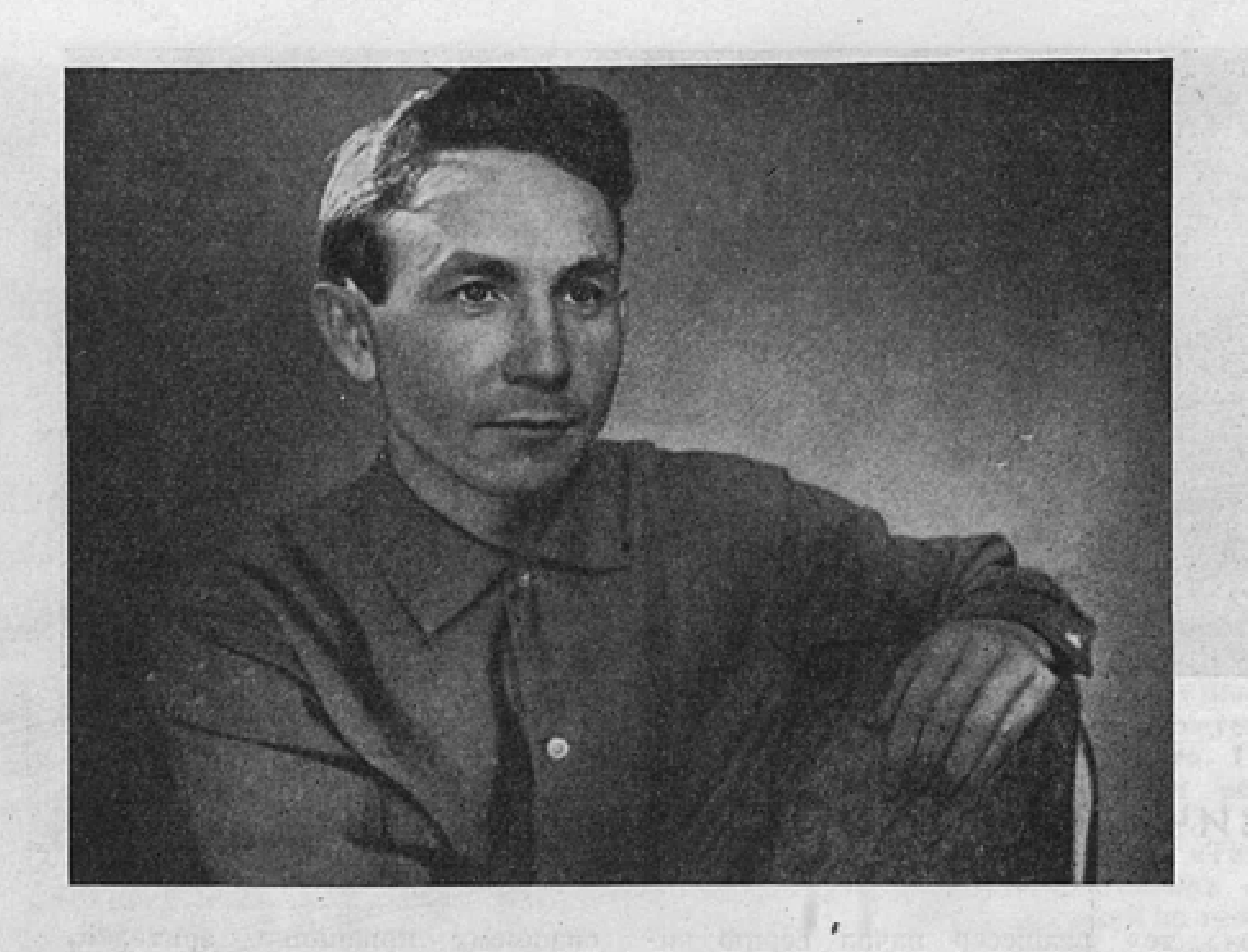
Три месяца искали С. С. Смирнов и В. Лисакович конструкцию фильма, его кинематографическое решение. Фильм «Катюша» настолько захватывает, что только позже начинаешь понимать, какой высокий профессионализм принес эту поразительную простоту; чувствуешь, сколько человеческого такта и художественной интуиции проявлено режиссером и оператором А. Левитаном. Естественность поведения их героини Екатерины Илларионовны Деминой достигнута хорошо продуманным режиссерским подходом к человеку.

Убеждение В. Лисаковича в том, что о своем герое не надо обязательно все рассказывать, определило жесткий отбор материала. В фильм вошло только самое главное. Это самоограничение и принесло короткому фильму, завоевавшему признание зрителей, внутреннюю насыщенность, емкость.

Своим принципам и избранному жанру В. Лисакович остался верен и в фильме «Всего одна жизнь» (авторы сценария М. Меркель и Э. Максимова). Казалось бы, совсем не было материала для кинобиографии так рано и так трагически погибшего режиссера Владимира Скуйбина. Только несколько фотографий. И кадры из фильмов Скуйбина. Режиссер снял обсуждение этих фильмов, которое проводят физики Дубны. Вместе с рассказом М. И. Ромма и врача, лечившего больного режиссера, все эти документальные свидетельства воссоздают облик талантливого и мужественного художника.

Недавно В. Лисакович закончил киноочерк об академике М. Лаврентьеве. Сейчас вместе с Л. Григорьяном он снимает полнометражную картину о нефтяниках Мангышлака. А затем вместе с режиссером Диной Мусатовой собирается в Алжир на Всемирный фестиваль молодежи и студентов.





Булат МАНСУРОВ

Булату Мансурову исполнилось 27 лет, когда его первая работа встретилась со зрительным залом.

Много это или мало — 27 лет?

Люди, которые знают Булата Мансурова, работали вместе с ним или рядом с ним, считают, что мало. Говорят, пока у режиссера идет все так гладко и успешно, как у Мансурова, он еще не настоящий режиссер. Какая-то доля истины здесь есть. Наверное, неудача обостряет зрение и прибавляет мудрости.

Но путь Мансурова к кинематографу и в кинематографе шел, как говорят, «по восходящей прямой».

Учился в школе, отслужил в армии, поступил во ВГИК...

В институте от курса к курсу он удивлял педагогов своей дотошностью, странной смесью упрямства, неуравновешенности и застенчивости. Руководители мастерской С. А. Герасимов и Т. Ф. Макарова, к счастью для Мансурова, угадали, что «давить» на этого парня нельзя, наступать на него с позиций педагогической решительности и категоричности бессмысленно: зажмется, уйдет в себя, откажет в доверии, но от намерения своего не отступится. Приходилось контролировать издали, вести его незаметно...

На втором курсе Булат выбрал для постановки Салтыкова-Щедрина — «Господа Головлевы». Его пробовали отговорить — сложнейшая работа, тончайшие нюансы человеческой психологии, широчайший социальный анализ! Ну зачем второкурснику браться за то, к чему «взрослый» кинематограф после Гардина никак не осмелится подступиться? Но Мансуров с тихим упрямством начал работать. А на третьем курсе показал сценическую композицию на полтора часа — «Хроника Головлевых». И хотя играли у него первокурсники и второкурсники, спектакль удивил скрупулезным режиссерским проникновением в натуру человека. Ясно виделось пристрастие молодого художника к психологическому исследованию.

На четвертом курсе дипломник Мансуров получил предложение от студии «Туркменфильм» — поставить двухчастевую экранизацию повести Н. Сарыханова «Шукур-бахши».

Мансуров взялся за эту работу — образ легендарного туркменского музыканта Шукура увлекал силой и поэтичностью. Пришлось самому переписать сценарий (предложенный студией не удовлетворил режиссера).

Молодой режиссер снимал и снимал, метраж уже давно перешагнул за две части, и директор студии решил сделать вид, что не замечает нарушения производственной дисциплины — уж очень интересен был материал.

В 1964 году «Туркменфильм» выпустил полнометражный художественный фильм «Состязание», который получил первую премию на фестивале фильмов Средней Азии и Казахстана во Фрунзе, а Булат Мансуров стал дипломированным режиссером-постановщиком.

В этой первой своей большой работе Мансуров показал себя и как художник, чувствующий психологию образа, пластические возможности экрана, и как дотошный организатор. Именно в фильме Мансурова впервые утвердил себя молодой оператор Ходжа Нарлиев, необычайно интересно выступил композитор Нури Халмамедов. Исполнителям главных ролей, людям, далеким от актерской профессии, Мансуров сумел внушить веру в себя, добился от них глубокого понимания главной задачи фильма.

Сейчас молодой режиссер работает над экранизацией романа Ю. Трифонова «Утоление жажды». Фильм задуман как оптимистическая драма, как рассказ не только о сооружении канала, но и об утолении жажды правды, гуманности, справедливости...







Кира и Александр МУРАТОВЫ

Сонно прикрыли веки хаты, растворились в предрассветной серости улицы и переулки. В этот туманный час тихо, чтобы не услышали соседи, вышли Макар с женой из родного дома. На узелке с нехитрым скарбом скрестились, как в далекой молодости, руки — много прожито и пережито вместе, да немного нажито... Уходит Макар Задорожный в соседний колхоз, чтобы снова работать, налаживать жизнь, отстаивать правду.

Так заканчивается «Наш честный хлеб»— первый полнометражный фильм Киры и Александра Муратовых.

Что побудило режиссеров взяться за постановку картины, сулившей, пожалуй, не столько лавры, сколько тернии? Откуда пришла к молодым — им сейчас по тридцать — та ясность философской позиции, которая помогла выбрать важную тему и решить ее с публицистическим пафосом?

Вот что говорит Кира Муратова:

— В сценарии И. Бондина, который мы получили, жизнь предстала не в привычных, отшлифованных формах, во многом обнаженной. Именно «сырость» материала и придавала особую прелесть сценарию, хотя одновременно нарушала узаконенные в кинодраматургии рамки.

Путь в кинематограф для каждого из режиссеров начался поразному. Поступив после окончания школы на филологический факультет МГУ, Кира Муратова вскоре перешла во ВГИК. В результате полуторагодовых «поисков себя» пришел на режиссерский факультет ВГИКа и Александр Муратов. Первая практика — ассистентами у руководителя курса С. А. Герасимова.

— Сергея Апполинариевича я считаю своим учителем в высоком смысле этого слова,— говорит Кира Муратова.— Герасимов обладает удивительным педагогическим даром — умением давать, так сказать, «старт». Он умеет выявить и развить индивидуальность каждого из своих учеников. Вот наш выпуск: Алексей Салтыков, Лев Мирский, Фрунзе Давлатян, Лана Гогоберидзе...

Дипломной работой Муратовых стал фильм «У Крутого яра». Сценарий режиссеры написали по мотивам рассказов Г. Троепольского, снимали его на студии имени М. Горького. В этой скромной короткометражной ленте уже проявились привлекательные черты дарования молодых кинематографистов — их любовное, внимательное отношение к человеку, стремление показать его в обыденной и вместе с тем поэтично воспроизведенной жизни.

И вот «Наш честный хлеб».

— Мы увидели поэзию в суровой будничной борьбе старого председателя за хлеб, за людей, в его борьбе с собственными недугами и с сыном, который соблазнился легким успехом,— рассказывает Александр Муратов.—В пределах каждого эпизода мы стремились воссоздать жизнь во всех деталях, пусть даже в чем-то нелогичных. Важно постигнуть и сохранить на экране реальные жизненные связи, не растерять частности, которые на первый взгляд кажутся незначительными — они-то и создают ощущение правды.

В области актерской игры мы категорические противники так называемого «правдоподобия», с которым сталкиваешься даже в очень хороших фильмах. Поборники такого метода работы с актером стремятся создать иллюзию правды за счет «снятия», ослабления акцентов, подгонки всей многогранной палитры живых интонаций к одному «киноговорку». Но в действительности люди ведут себя гораздо ярче и не так последовательно, как в большинстве фильмов. И сглаживать эти шероховатости — значит убивать в них жизнь.

Во время студенческой практики режиссеры работали ассистентами на «Поэме о море». Встречи с Александром Петровичем Довженко были великолепной человеческой и профессиональной школой. Его жажда и его умение выразить через конкретные художественные образы мысли огромного гражданского и человеческого масштаба помогли сформировать собственные эстетические позиции, заставили многое переосмыслить.

В фильме «Наш честный хлеб» режиссеры шли своим путем, но в страстном гражданском пафосе этой картины, в стремлении — в противовес очковтирательству и равнодушию — утвердить идеи воинствующего гуманизма, коммунистической непримиримости постоянно присутствует дух Довженко.

Сейчас каждый из режиссеров намерен испытать свои силы в самостоятельной постановке.

Кира Муратова хочет снять фильм, в котором предельно обнажалась бы психология, мельчайшие движения человеческой души. Пока она работает над сценарием.

Александра Муратова продолжают волновать темы, связанные с жизнью тружеников села, с экономикой сельского хозяйства. Сценарий будущего фильма пишет отец Александра, известный украинский писатель Игорь Муратов. Эта киноповесть об ученых-селекционерах продолжает исследование проблемы честности человека перед самим собой, перед обществом.





Андрей СМИРНОВ и Борис ЯШИН

Андрей Смирнов поступил во ВГИК в 1958 году, почти сразу после окончания школы. Борис Яшин на девять лет старше своего сопостановщика. Окончив Высшее военно-морское училище, он плавал штурманом подводной лодки на Севере.

Расставшись с морем, еще два года работал в школе — учил старшеклассников астрономии и физике, математике и электротехнике. Думал ли он о кино? Да, все эти годы. Но штурман-подводник... боялся срезаться на экзаменах, просто не пройти по конкурсу! Наконец он рискнул — и стал студентом ВГИКа, учеником М.И.Ромма. В том же 1958 году в ту же самую мастерскую режиссерского факультета со школьной скамьи попал и Андрей Смирнов. Так стали они однокашниками — но и только. На первых курсах их отношения ограничивались, по их же определению, шапочным знакомством. «Сошлись» они, собственно, только на курсовой постановке.

Учебную четырехчастевку «Юрка — бесштанная команда» (по рассказу Ан. Кузнецова) Аскеров, Воязос, Смирнов и Яшин решили ставить вчетвером «по метражным соображениям»: для курсовой работы на брата положено не более 300 метров пленки, так что ради более масштабного «полотна» пришлось создавать режиссерский «колхоз». Впрочем, работа оказалась тем более интересной и полезной, что каждому из будущих режиссеров приходилось поочередно быть универсалом — и декоратором, и осветителем, и ассистентом оператора, и даже гримером... А в творческих спорах, в работе с актерами, в монтажной каждый отстаивал свое ви́дение, свое решение задачи. В этих жарких схватках Борис и Андрей обнаружили, что часто борются за нечто общее, что вкусы их и взгляды во многом совпадают. Тут-то и сблизились они как художники. Сейчас, вспоминая свои первые шаги и говоря с известной даже усмешкой превосходства об этой «неровной, слабенькой» ученической картине, они испытывают к ней особое чувство: ведь именно после нее они — такие разные! — шагают во многом вместе. Между прочим, у них снимался Василий Шукшин в роли, похожей на ту, какую позже исполнил в фильме «Мы, двое мужчин»...

В то время студенты, пришедшие во ВГИК, подобно Яшину, с каким-либо иным высшим образованием, получили возможность закончить институт на год раньше. Андрею не хотелось расставаться с Борисом, он занялся усиленной зубрежкой, досрочно сдавал зачеты, и эта борьба за содружество увенчалась первой победой: институт они заканчивали вместе, уже в качестве, так сказать, «Смирнова и Яшина». Финиш был довольно трудным. Дипломный спектакль «Салемский процесс» А. Миллера (режиссеры А. Кончаловский, А. Смирнов, Б. Яшин; в главной роли — В. Ивашов) создавался параллельно дипломному фильму Смирнова и Яшина — трехчастевке «Эй, кто-нибудь!» по повелле Сарояна. Обе работы привлекли к себе внимание кинематографистов и вызвали немало интересных споров.

«Эй, кто-нибудь!» был поиском собственных режиссерских решений, экспериментом для выявления выразительных средств и приемов звуко-зрительного образного строя.

И вот наконец первый полнометражный фильм. Они не искали легкого пути. «Пядь земли» по одноименной повести Г. Бакланова требовала не только большого профессионального труда, упорства, изобретательности, но и нравственного мужества. Сейчас, с некоторой «исторической дистанции», Смирнов и Яшин, до придирчивости строгие к себе и ко всему, что они делают, считают, что не сумели до конца осуществить свой замысел, раскрыть духовную глубину, интеллектуальное и эмоциональное богатство героев повести. Ошибки и просчеты им теперь видны. И все же их очень радуют письма зрителей, бывших фронтовиков, узнающих в фильме свои военные будни, суровую правду тех неугасимых лет. Эти письма поддерживают в молодых режиссерах веру в свои силы, в правильность выбора профессии.

Кинорежиссура, в понимании Смирнова и Яшина, — это возможность рассказать о своем сверстнике, преодолевая исторические и географические расстояния: для рассказа о героях Сарояна и Бакланова у них не было собственного жизненного опыта. Но их наставником был Михаил Ромм, научивший их режиссерскому прочтению литературы, точному ви́дению художественной детали, владению контрапунктом видимого и слышимого, лаконизму монтажного письма. И не в последнюю очередь — особому, кинематографическому методу работы с актером.

...Пока еще нельзя назвать точно следующую картину. Однако, оглядываясь на прошлое — для них оно уже существует, — можно предположить, что А. Смирнов и Б. Яшин останутся верны своим намерениям. А мечтают они сейчас найти экранную форму, способную вместить нечто схожее с литературными воспоминаниями человека такого плана, как, например, летчик-испытатель М. Галлай. Замыслов и планов на будущее много, как и положено молодым в самом начале пути.



Феликс СОБОЛЕВ

Наверное, не очень трудно представить себе самочувствие молодого человека, вышедшего на паруснике знаний, полученных в театральном институте, в открытое море кинематографии.

Иной не обладающий хорошим зарядом энергии и способностей, волей и верой в успех повернет свой корабль в спокойные воды или подставит паруса попутному ветру. Другой же станет искать свой курс, свой путь...

Первые же кадры, снятые Феликсом Соболевым на «Киевнаучфильме», вызвали споры.

— Это непривычно и вообще стоит на грани формализма!

— Да нет же, просто режиссер образно и по-своему видит жизнь!

Так был встречен материал сюжета об осушении болот на Ровенщине для киножурнала «Новости сельского хозяйства Украины». А получился свежий фильм. И прежде всего потому, что ломалось представление о журнале, как о сборнике новых сведений по вопросам сельского хозяйства. Тема осушения болот рассматривалась в более широком плане — как сражение Человека с Природой. И труд здесь выглядел не обыденно, буднично, а приподнято, романтично.

Этой работой ассистент режиссера Соболев завоевал право на самостоятельную постановку.

Однако споры о его работах не прекращались. Они разгорелись и после просмотра немого варианта фильма «Мое отречение» (о крахе религиозных взглядов молодого священника).

Соболев всегда ищет. Ищет темы, пробует силы то в одном, то в другом жанре. И на этом пути бывают промахи. Не избежал их и молодой режиссер. Явная неудача (фильм «Певец народа») не обескуражила его. Режиссер упорно продолжал искать то единственно правильное решение, которое делает картину образной, интересной для зрителя. Даже в простой по замыслу ленте «Нашему тренеру» (о спортсмене А. С. Мишакове, воспитавшем прославленных украинских гимнастов Ларису Латынину и Бориса Шахлина) Соболев вместе с молодым одаренным оператором Светланой Нови стремился увидеть не будничность, а творческий поиск.

Картина эта была признана одной из лучших на Международном фестивале спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо.

Поиск не бывает легким. И не всегда новые решения находят немедленное признание. Когда Соболев снимал фильм о кибернетике, были споры до хрипоты, были обсуждения, на которых иногда в словесных нагромождениях терялся смысл спора, были категорические «советы» «убрать» и «вырезать».

Все это было и забылось.

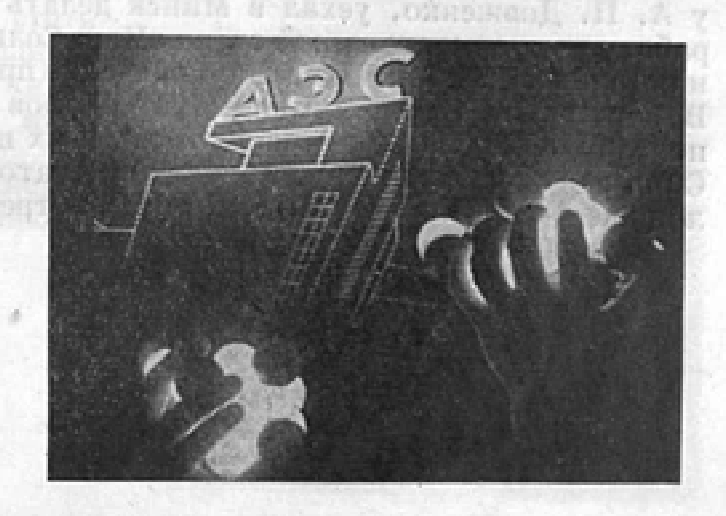
Осталась хорошая картина — «Задачу решит кибернетика»,— еще раз доказавшая, что образность не противопоказана научному кино — только нужно искать, выдумывать, пробовать.

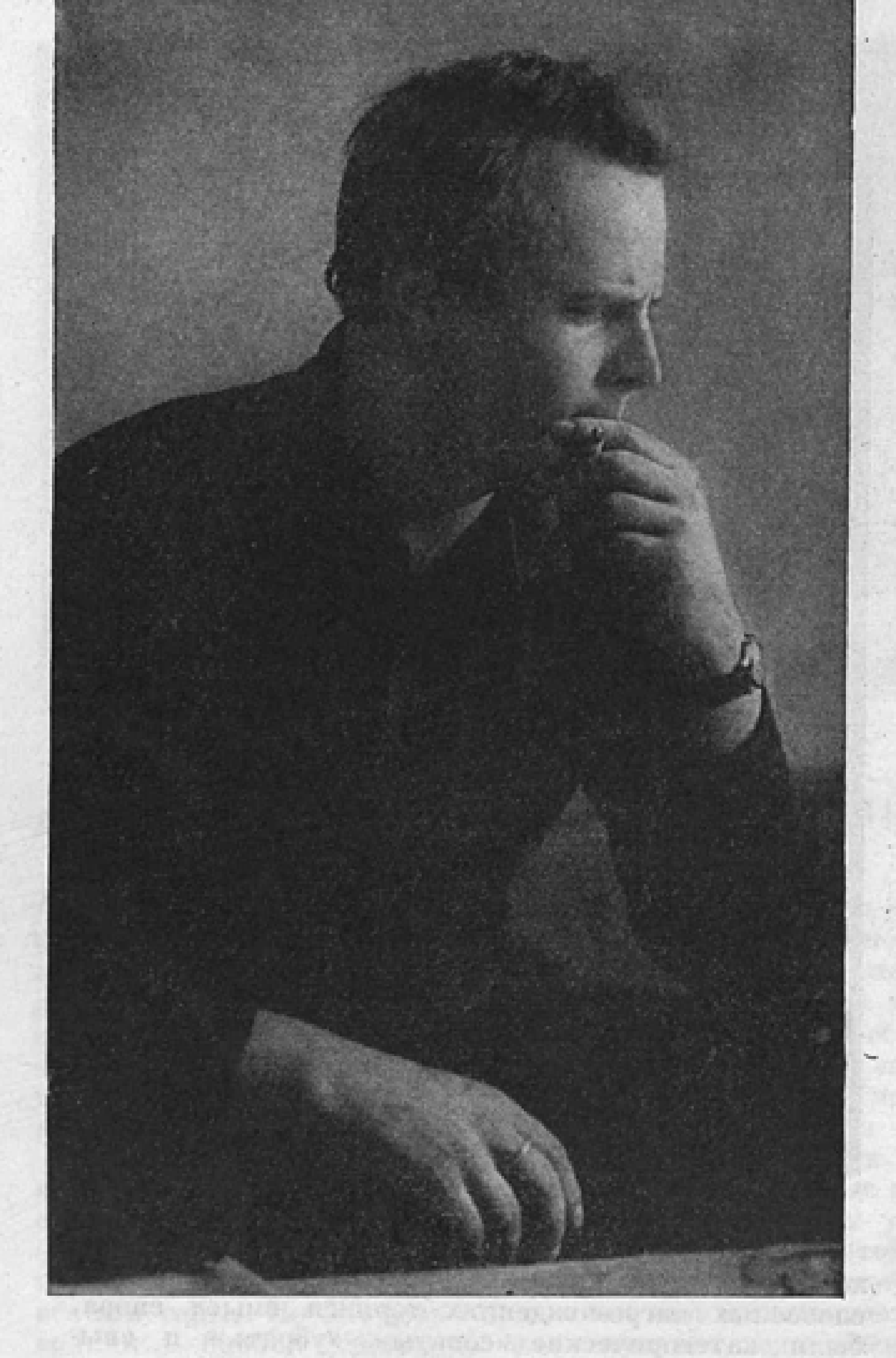
И «Нашему тренеру», и «Задачу решит кибернетика», и фильм о достижениях советских физиков — «Загадочный 102-й»,— все эти ленты можно было бы, если правомерен такой термин, отнести к «неравнодушному» кино.

Своеобразие режиссерского ви́дения, смелые ассоциации, метафоры, сравнения (порой парадоксальные), щедрая изобретательность и предельный лаконизм — главное, что присуще фильмам Соболева.

Поиски нового всегда связаны с преодолением устоявшихся штампов, шаблонов, которые, как трясина, крепко удерживают человека в болоте привычного, проверенного, традиционно безопасного.

У Феликса Соболева есть свой творческий почерк, по которому можно узнать режиссера, не читая титров фильма.





Виктор ТУРОВ

Имя Виктора Турова стало известным после того, как он поставил на «Беларусьфильме» картину «Через кладбище». Но прежде чем говорить об этом произведении, необходим экскурс в прошлое.

Виктору было пять лет, когда началась война. Его отец руководил эвакуацией Могилева, города, где они жили, а потом ушел в партизаны, отправив семью в деревню. Он хотел забрать семью к себе в отряд, но, когда пробирался в село, его схватили фашисты и расстреляли. Виктора с матерью и сестрой отправили в лагерь в Германию, недалеко от Аахена. Вернулись они оттуда в сорок пятом.

Жизнь пошла обычным чередом. Школа, увлечение спортом, участие в художественной самодеятельности. Виктора приняли в один из лучших народных театров Белоруссии — при клубе железнодорожников Могилева. Потом он поступил во ВГИК, учился у А. П. Довженко, уехал в Минск делать курсовую работу — документальный очерк «Наш Солигорск» — и остался на студии. Началось овладение профессией. В картине «Рассказы о юности» Туров поставил новеллу «Комстрой» — из эпохи первых пятилеток. Снял эту новеллу молодой оператор Анатолий Заболоцкий — тот, с которым они потом встретились на фильме «Через кладбище». Еще одна новелла — «Звезда на пряжке» — вошла в картину «Маленькие мечтатели». С этого времени началась дружба с Г. Шпаликовым, написавшим сценарий этой новеллы по рассказу Янки Брыля. Это был уже подступ к теме — размышление о войне и об отношении к ней, об ее участниках и ее свидетелях.

И вот «Через кладбище». Фильм по известной повести П. Нилина и в то же время работа, несущая явную печать личности режиссера, его короткого, но серьезного жизненного опыта. Это личное — в отношении к показанному, в той ясной авторской позиции, которой так часто не хватает картинам молодых режиссеров.

— Я хотел рассказать,— говорит Туров, — о тех, кто выиграл эту войну, кто, сознавая всю ее жестокость и противоестественность для человека, продолжал, находясь бок о бок со смертью, работать для победы, потому что иначе было нельзя, потому что надо было уничтожить фашизм. Я хотел поразмышлять и о другом — об ответственности за то, что случилось в сорок первом. Материал повести давал возможность все это сделать, пластически выразить волновавшие меня мысли...

Большой, полнометражный фильм «Через кладбище» можно считать фактическим дебютом Виктора Турова (это, кстати, его дипломная работа во ВГИКе), дебютом многообещающим.

Сейчас у Турова новые замыслы. Они проецируются вперед на несколько лет и захватывают тему, которая волнует его постоянно. Виктор Туров снова думает о войне, о людях, чью жизнь эта война разделила надвое — на «до» и «после». А «после» — это и сейчас, через двадцать лет, ничуть не затухшее, наоборот, все разгорающееся пламя воспоминаний, которые теперь осмысливаются заново...

Его новый фильм, запущенный в производство на Минской студии, называется «Я родом из детства». Время событий точно обозначено сценаристом Геннадием Шпаликовым — март — август сорок пятого года; место действия — небольшой белорусский городок. Герои — четырнадцатилетние подростки, дружившие когда-то, когда были совсем детьми. Один вернулся из эвакуации, другой — из немецкого лагеря, а третий никуда не уезжал, жил в оккупации. Они видели — каждый по-своему, каждый в меру своей способности видеть и в меру выпавших на их долю испытаний — смерть, горе, предательство, ложь. Но тяготы, драмы детства не сделали мальчишек бессердечными. Сейчас этому поколению — тридцать пять.

— «Я родом из детства», по замыслу, —лишь часть триптиха, — рассказывает Туров. — Мы со Шпаликовым хотим исследовать, что стало со сверстниками мальчишек из нашего первого фильма через десять лет, а потом еще через десять — в 1955 и 1965-м.



Аркадий ЦИНЕМАН



Два с половиной круга пробегает секундная стрелка — и стоп! Больше ни мгновения, ни метра пленки. В этот жесткий лимит надо уложить киноочерк о научном открытии, и о современной архитектуре детского сада, и о новшестве в медицине. Прожорливые ножницы замирают в руках, кажется, никакая сила не заставит вас вырезать этот великолепный план, над которым столько времени бились на съемке... Но ножницы щелкают, и планы падают в корзину, «как с плахи голова казненного». Так делаются сюжеты для научно-популярного киножурнала, и так учится молодой режиссер лаконичности, точности, предельной емкости и выразительности каждого кадра.

Первые режиссерские пробы Аркадий Цинеман делал в научно-популярной кинопериодике. Он выпустил несколько сюжетов. Сегодня, когда смотришь их подряд, обнаруживается одна общая черта. Рассказывая о науке, Цинеман никогда не забывает показать, что наука существует не сама по себе, а для человека, для его блага.

Один из его миниатюрных киноочерков называется «Электронная сиделка». Речь идет о приборе, который караулит биение сердца больного в первую послеоперационную ночь. Теперь медсестра может не сидеть у постели, ее заменил прибор. Но вот на экране—ее глаза, они медленно поднимаются к стеклянному табло, где вспышки электрических лампочек отмечают ритм сердца спящего в палате больного. Зритель погружается в этот взгляд, полный тревоги, напряженного внимания, и понимает без слов — прибор не заменяет человека, он только помогает ему.

Другой сюжет помещен в киножурнале «Новости строительства» и посвящен планировке и оборудованию детского сада. Автор называет очерк «Здесь всегда будет солнце» и показывает нам новенький детский сад глазами двух нетерпеливых ребятишек, которые тайком пробираются сюда накануне открытия. Сюжет приобретает очарование непосредственности, добрая, светлая улыбка не покидает вас все 150 секунд, которые он длится.

Эти и другие сюжеты А. Цинеман снял, когда еще учился в режиссерской мастерской под руководством А. М. Згуриди. В 1964 году он закончил ВГИК и поставил свой первый фильм «Р о з ы с к п р о д о л ж а е т с я». В фильме умело использована скрытая камера, документальные события связаны в крепкий динамичный сюжет. И в нем мы видим все то же глубокое и искреннее внимание к человеку. Это была дипломная работа А. Цинемана. Она принесла ему еще два диплома: Союза работников кинематографии СССР на втором фестивале фильмов ВГИКа и Большого жюри на Одиннадцатом международном фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ).

Однако биография А. Цинемана как кинематографиста начинается задолго до его режиссерских дебютов. ВГИК он закончил два раза. Впервые он поступил в институт в 1948 году, но на экономический факультет.

— Почему? Просто боялся подавать на режиссерский,— откровенно признается он,— не чувствовал себя достаточно подготовленным. Слишком велик был перерыв в учебе — семь лет.

Это был перерыв, который пережили все его сверстники в годы войны с фашизмом. В 1941 году, сразу после окончания десятилетки, он ушел в ряды Красной Армии. Воевал, был механиком самолетов, награжден. И в 1948 году пришел в институт, о котором мечтал еще в 1941-м. А в 1952 году был направлен на студию «Моснаучфильм».

Впервые его имя на титрах появилось рядом со словами «директор картины». Он снял с режиссером Б. Шубиным отличный фильм «В мире ультразвуков». Семь месяцев он провел вместе с режиссером В. А. Шнейдеровым на съемках фильма «Под небом древних пустынь». В 1959 году, когда возникли творческие объединения, он был назначен директором Первого творческого объединения студии «Моснаучфильм». Так, прежде чем стать режиссером, он прошел большую школу жизни и хорошую кинематографическую школу и многому научился.

В одном из последих номеров журнала «Наука и техника», вышедшем к Ленинским дням, помещен новый сюжет А. Цинемана, тема его — зарисовки Владимира Ильича, сделанные в 1920 году известным художником Натаном Альтманом. И здесь молодой режиссер нашел интересный прием, заставивший по-новому взглянуть на знакомые рисунки. Он уговорил 75-летнего мастера приехать из Ленинграда в Москву и привел его в кабинет Ленина в Кремле.

И мы слушаем человека, вспоминающего великие минуты своего общения с Лениным. 45 лет он не был здесь. И вдруг видит над диваном барельеф Степана Халтурина.

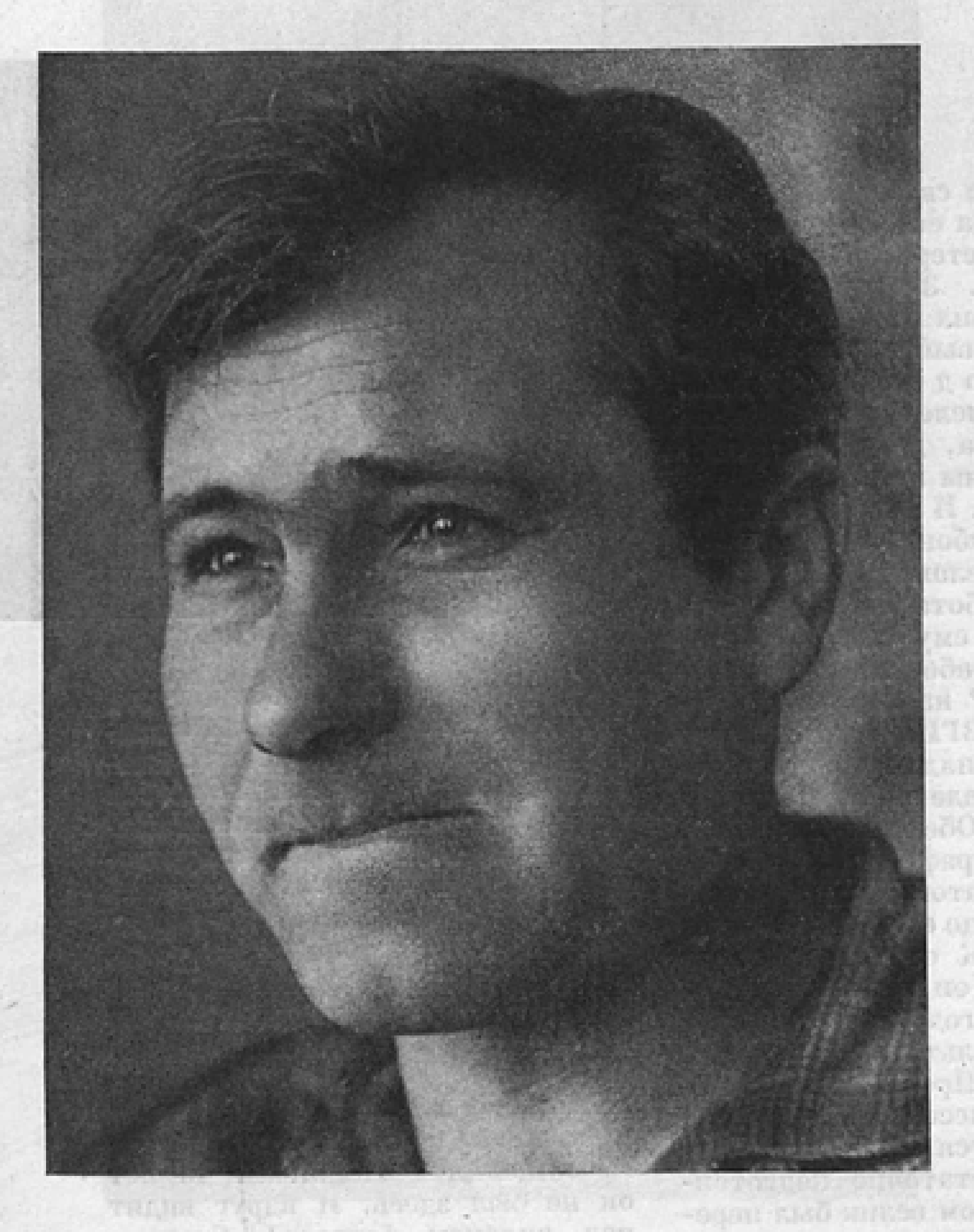
— Я подарил Ленину этот барельеф. И он ему понравился. Он до сих пор здесь.— Альтман шагает по ковру, вспоминая подробности драгоценных встреч.

— А вот это мой угол. Отсюда я наблюдал за Владимиром Ильичем...

Проходят на экране зарисовки: Ленин пишет, Ленин беседует с посетителями, Ленин говорит по телефону... И вот исчерпан лимит сюжета. Две с половиной минуты экранного времени мы смотрели на Ленина глазами художника и увидели не рисунки, а живого Ильича.

Аркадий Цинеман удачно начал свой режиссерский путь. Научно-популярной кинематографии очень нужны мастера, которые смогут показать науку, творимую людьми и ради людей.





Василий ШУКШИН

Людям, приобщенным к искусству, Василий Шукшин известен в трех ипостасях: как актер, как писатель и как режиссер. Об этом много сейчас пишут и говорят. Факт действительно редкостный и тем более замечательный, что в каждом из этих качеств Шукшин выступает удивительно успешно. В его послужном актерском списке главные роли в таких фильмах, как «Два Федора», «Мы, двое мужчин», «Аленка». Его литературный стаж несколько меньше — всего четыре года назад появились на страницах журналов его первые рассказы. Но и это не оказалось случайным увлечением — уже вышла первая его книга, готовится к печати другая...

Такая разносторонность, по сути, имеет реальное оправдание. Житейская биография Шукшина не менее многогранна, чем творческая. Потомственный сибиряк из Алтайского края, он долгое время работал слесарем-такелажником, служил во флоте, был директором вечерней школы. За плечами его столько встреч, событий и впечатлений, что они просто не умещались в рамки одной творческой профессии.

Как режиссер Шукшин стал известен в прошлом году — с выходом на экран фильма «Живет такой парень». Этот дебют заставляет предположить, что в режиссуре — главное и определяющее призвание Шукшина. Не потому только, что картина признана лучшей комедией года на Всесоюзном кинофестивале. И даже не потому, что Шукшин — режиссер по образованию (он учился во ВГИКе в мастерской М. И. Ромма). Кажется, что вся предыдущая жизнь художника в искусстве — как актера и как писателя — была своего рода «подготовительным периодом». И хотя Шукшин продолжает сниматься в кино — мы скоро увидим его в картине «Какое оно, море?» — и по-прежнему пишет — совсем недавно его новые рассказы появились на страницах «Нового мира», — мы склонны думать, что режиссура станет его основной творческой профессией.

Однако, вспоминая фильм, еще и еще убеждаешься, как тесно он связан с литературной и актерской практикой Шукшина. В сценарии легко различается писательский стиль автора: очень ясные и очень простые фразы, пружинистый диалог — такой узнаваемый и достоверный, что кажется, только сейчас слышал его в поезде, на дороге, на улице.

Точно таким же предстает Шукшин в своих ролях — простым, ясным и очень узнаваемым. Точнее, наверное, сказать, что такие роли больше всего ему по душе: солдаты, шоферы — люди серьезные, не лишенные здравого юмора, чуть грубоватые.

Таков и режиссерский почерк Шукшина. Даже в самых эксцентрических эпизодах фильма он так же спокоен, немногословен, обстоятелен. И вроде бы никаких особых проблем не встает перед его героем (ему и слово-то это как будто незнакомо), но за каждым его поступком, самым обыденным, за каждым словом, самым мимолетным, такая огромная сила — не покачнешь!

Вероятно, здесь отслаивалась и среда, окружавшая с детства, и просто житейский опыт, и что-то присущее лично ему, Шукшину. Во всяком случае, его произведения — это уже свой, неповторимый мир — мир, где природа красива и сурова, где люди бесхитростны и добры, где пахнет землей, смолой и травами, а еще соляркой и рабочим потом, где не слышно ненужного гама и звона, где краски скупы и неярки.

Этот мир необъятен; чувствуется, как много еще остается «за кадром», какие огромные возможности таит каждый характер — иногда едва намеченный, каждое событие — порой едва упомянутое. «Это еще не история,— писал о своем фильме Шукшин,— это предыстория, а сама история впереди, ибо сам Пашка не унывает, живет и помаленьку учится... Не единственное, что надо делать,— печалиться. Конечно, немало дурного, конечно, надо его искоренять, но за нас это никто не сделает».

Вот почему мы с таким нетерпением ждем очередных работ актера, писателя и режиссера Василия Шукшина.



Лариса ШЕПИТЬКО



Первая встреча с учителем — это на всю жизнь. Ларисе Шепитько шестнадцать лет, она экзаменуется на кинорежиссера, учеников набирает Александр Петрович Довженко.

Узнав, что она приехала с Украины, оживляется:

— Селом взращенная украинская дивчина.

— Я не из деревни, я из города.

До сих пор это свое объяснение вспоминает со стыдом — не поняла сначала довженковской образности. Лариса и ее однокурсники из мастерской А. П. Довженко признаются сегодня, что им понадобилось время, чтобы уловить строй мысли учителя.

Он брал к себе в мастерскую совсем еще не сложившихся молодых людей, учил их остро видеть, по-своему отражать мир. А. Довженко предостерегал от подражания, от слепого копирования «довженковского», зло высмеивал малейшую подделку.

Влюбленная в поэзию мастера, пораженная его знанием жизни и народного искусства, Лариса отправляется пешком по Закарпатью, прямо по шпалам, и приходит в маленькое село, в дом-музей классика украинской литературы Василия Стефанека. Она решает экранизировать его рассказ: много рисует, знакомится с утварью прошлого века, изучает быт...

Вскоре А. Довженко начинает работу над «Поэмой о море». Л. Шепитько — практикантка и исполнительница эпизодической роли. Незабываемы довженковские репетиции, наполненные его мудростью и его верой, — все, что так помогало потом...

Учебный этюд Л. Шепитько назывался «Окно распахнулось». Пятилетний мальчуган сидит в комнате за запертым окном. Затем появляется полотер, открывает окна, переставляет мебель, пол уже блестит, все иначе вокруг — метаморфоза, происшедшая в обыденном, становится открытием мальчугана...

Вместе со своей однокурсницей И. Поволоцкой Л. Шепитько отправляется на Север и снимает фильм о поморах — поэтичный, мужественный, полный философских размышлений о жизни. В его названии довженковская величавость: «Живая вода»...

Бывает, что в студенческих работах уже существуют эскизы будущих фильмов — здесь можно было угадать только контуры.

Несколько лет спустя режиссер-дипломант ВГИКа Лариса Шепитько очутилась в степях Киргизии — под испытующими взглядами почти ста участников съемок. Начиналась работа над фильмом «З н о й», и с нею — неприятности: первой заболела И. Поволоцкая (вначале она была сорежиссером), за ней — исполнительница главной роли и наконец сама Лариса. Но если бы дело ограничивалось болезнями! На ходу переделывался сценарий, стояла невыносимая, за сорок градусов, жара, то и дело подводила пленка.

Звание режиссера обязывало к мужеству. Ей помогали товарищи по группе, друзья, писатель Чингиз Айтматов, чья повесть «Верблюжий глаз» была положена в основу фильма, сценаристы И. Нусинов и С. Лунгин.

Фильм был закончен и увидел экран. Он продемонстрировал режиссера своеобразного темперамента, склонного к внутренне резкому конфликту и обладающего обостренным поэтическим зрением.

Во ВГИКе «Зной» был принят как режиссерский диплом с оценкой «отлично». Затем фильм получил премии — Всесоюзного кинофестиваля в Ленинграде, международных фестивалей — в Карловых Варах, во Франкфурте-на-Майне.

Рассказывая о фильме «Гвардии капитан», который она снимает сейчас на студии «Мосфильм» по сценарию В. Ежова и Н. Рязанцевой, Лариса Шепитько вспоминает и о своей предыдущей работе:

— «Зной» и «Гвардии капитан» объединяет тема человека, которого вырастило ушедшее время. Однако настоящее оба героя принимают по-разному. В «Зное» Абакир с ранних лет ставил рекорды, зачастую на чужих спинах — привык к властности, а время изменилось, и люди уже не прощают своеволия... Героиня сценария, который я снимаю,— человек по-своему прекрасной и сложной биографии, привыкший к постоянной активности, деятельности. Она по-прежнему резка, крута и по-прежнему обаятельна, однако чувствует, что в «сегодня» она перешла из прошлого автоматически, что занимает не свое место, и оставляет его. «Гвардии капитан» я вижу как фильм о настоящем мужестве духа, о партийности в самом высоком — ленинском — смысле слова.





Семен ШУЛЬМАН

На Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде специальную премию Союза журналистов СССР получила документальная лента «Среди белого дня», созданная на студии «Таджикфильм». «Эта короткая, но емкая картина свидетельствует о публицистическом таланте ее авторов, о смелости их мысли и беспокойном сердце, об идейной убежденности и партийности. Вот почему советские журналисты, увидевшие в ней много родственного своей боевой профессии, отдали ей учрежденную ими премию». Так писала об этом фильме пресса после фестиваля.

Режиссер фильма — дипломант факультета кинорежиссуры ВГИКа Семен Шульман.

Родился он в 1936 году в Бобруйске в семье медиков. Окончил в Минске Институт инженеров транспорта, работал инженером-конструктором на станкостроительном заводе, одновременно преподавал в техникуме сопротивление материалов и выступал за баскетбольную сборную Белорусской республики.

Когда в 1962 году ВГИК объявил набор на факультет кинорежиссуры в мастерскую научного кино (руководитель Б. А. Альтшулер), Семен Шульман решил попробовать свои силы. Это не было случайным решением. За плечами числился уже кое-какой кинематографический и журналистский опыт — кружок кинолюбителей, который он организовал сначала при райкоме, а затем при горкоме комсомола, активное сотрудничество в республиканских газетах.

— Я бесконечно благодарен ВГИКу,— говорит Шульман,— его преподавателям и профессорам за то огромное и важное, что они дали мне, за новое понимание жизни, которое я приобрел в стенах института. Но я также глубоко уверен, что без научных знаний, которые я получил в техническом вузе, я не смог бы чувствовать себя полноправным обладателем сложной профессии кинорежиссера. Кинолента сегодня несет на себе не только эстетическую нагрузку, но и нагрузку научного эксперимента. Космонавт вышел в космос — лента зафиксировала это. Не только чисто научный эксперимент всколыхнет зрителя. В сознании родятся образы иных миров, величия человека и бесконечности его разума, еще ярче вспыхнет страсть познания, творческое воображение, желание взлета... Это ли не искусство? Это ли не философия времени? А в то же время это ли не наука? Художник, владеющий наукой, исследует не первое попавшееся явление, а то главное, основное, из чего рождается закон. А закон природы или общества не может не быть глубоко философичен. Я верю, что кино в руках мыслителя станет великим открывателем тайн и законов природы и общества. И здесь не будет грани между наукой и искусством.

Я глубоко уверен, что художник, не любящий науку и не стремящийся к ней, как и, наоборот, инженер, не любящий искусство и не стремящийся к нему, не могут быть творцами, это ремесленники-исполнители, и их произведения — в лучшем случае интересная однодневка.

Каковы у молодого режиссера замыслы, планы на будущее?

— Сейчас начинаю снимать фильм под условным названием «Четвертая бесконечность» — о новых направлениях в кибернетике, о сложной взаимосвязи человека и машины, о принципах, которые человек заложил в нее.

Хотел бы сделать фильм о взаимосвязи науки и искусства, показать рождение образа и рождение закона, раскрыть на экране единство этих процессов.

Меня очень интересует проблема «Ученый и общество». Ученый не может не творить, потому что он творец. Государство и общество используют его творение. Там, где государство антагонистично человеку, оно зачастую ставит даже честного ученого в рамки номинального преступника перед обществом. Это особенно ярко видно на примере создания атомной бомбы в разных странах. Трагедия Оппенгеймера — это глубокая трагедия многих ученых западного мира.

Одним словом, все мои планы связаны с наукой.



Резо ЭСАДЗЕ



Можно предъявить те или иные частные претензии к картине Резо Эсадзе «Ф р о». Но одно несомненно: этот фильм познакомил нас с интересным, своеобразным режиссером, отличающимся «лица необщим выраженьем».

На киностудию «Ленфильм» Эсадзе приехал с томиком рассказов Андрея Платонова. Здесь, в Третьем творческом объединении, он снял свою дипломную картину.

Позади были четыре года учебы во ВГИКе в мастерской М. И. Ромма и еще совсем скромный постановочный опыт — двухчастевый фильм «Однажды», вызвавший в свое время в институте горячие споры. Это был фильм довольно усложненной конструкции, фильм-этюд, фильм-размышление. Со многим в картине можно не соглашаться, но нельзя отрицать, что режиссер тонко чувствует деталь, силу изображения. Сейчас особенно ясно, насколько важен был для молодого режиссера этот опыт как поиск пластической выразительности в ее связи с музыкальной партитурой фильма — поиск собственной кинематографической манеры.

Выбор для диплома рассказа А. Платонова «Фро» был неожиданным и смелым. Никто прежде не пытался экранизировать Платонова, удивительного писателя, создавшего неповторимый мир чистых душой, страстных и духовно щедрых героев. Только точно найденный стилистический и эмоциональный ключ фильма мог возродить на экране его прекрасную прозу. И такой «ключ» был найден. Начало фильма — живые фотографии — безошибочно вводит зрителя в атмосферу 30-х годов, придает всему фильму настроение доброго, в чем-то грустного и вместе с тем светлого воспоминания. В лучших сценах картины режиссеру удалось сохранить этот высокий уровень художественного обобщения и жизненной правды.

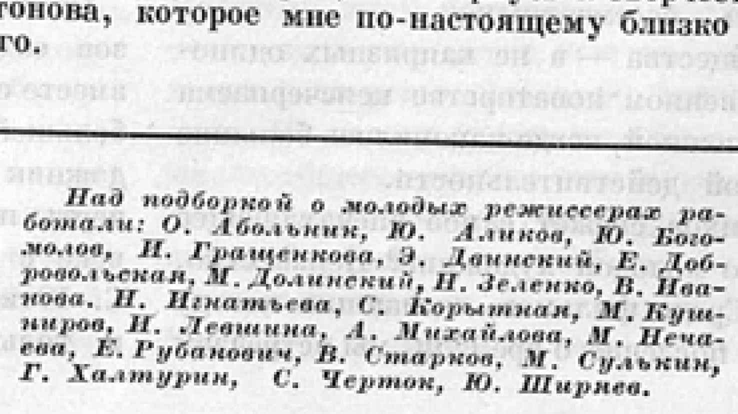
Резо Эсадзе сейчас 30 лет. Во ВГИК он пришел из школы, где преподавал физику и астрономию после окончания физико-математического отделения Тбилисского университета. Впрочем, человеку, который заглянет случайно к Резо домой, может показаться, что он попал в мастерскую художника. Эсадзе — отличный график, к тому же он любит и умеет работать в камне.

Сейчас режиссер занят поисками сценария на этот раз для полнометражного фильма.

— Трудно сказать, на чем остановлюсь, — говорит Резо Эсадзе, — планов очень много. Работа над киновеллой «Фро» — с ее ошибками и удачами — была для меня серьезной школой. В своей будущей картине мне хочется продолжить опыт слияния элементов современного кинематографа с тем, что мне дорого в немом кино.

И еще я знаю твердо, что вернусь к творчеству Платонова, которое мне по-настоящему близко и дорого.





Над подборкой о молодых режиссерах работали: О. Абольник, Ю. Аликов, Ю. Богомолов, И. Гращенкова, Э. Двинский, Е. Добровольская, М. Долинский, Н. Зеленко, В. Иванова, Н. Игнатьева, С. Корытная, М. Кушниров, И. Левшина, А. Михайлова, М. Нечаева, Е. Рубанович, В. Старков, М. Сулькин, Г. Халтурин, С. Черток, Ю. Ширяев.

Я. ВАРШАВСКИЙ

От поколения к поколению

Чтобы понять искания наших молодых кинематографистов, надо отделаться по крайней мере от двух предубеждений. Первое: все мы очень уважаем слова новизна, новаторство, открытие, обновление и все другие в том же духе, но непроизвольно, как бы автоматически относим их обычно к прошедшему времени, словно место всем этим почтенным делам где-то там, в годы бурь и натиска,— слава Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, Вертову! — а теперь надо идти лишь проверенным путем, и все будет хорошо.

Не верится, что такое убеждение существует. Однажды оно было высказано на газетной странице с подкупающей прямотой: «А зачем искать новую форму?» Искренность заявления обратила на себя внимание, и я сделал выписку из статьи, полагая, что автор с такими цельными убеждениями еще покажет себя. Так оно и случилось. Под статьей стояла подпись И. Шевцова, ныне по-своему знаменитого благодаря так называемому роману «Тля» и предисловию к нему за подписью живописца А. Лактионова. Здесь ненависть к каким-то там исканиям получила до карикатурности откровенное выражение — в других случаях ее проявляют более деликатно.

Другое распространенное мнение: ладно, поиски нового допустимы и в наши дни, но они должны идти в строго регламентированном направлении; в каком именно — это определит заседание Оргкомитета Союза работников кинематографии или, скажем, бюро секции критиков. Но творческое открытие тем и отличается от резолюции, что сделать его можно только силою художественного творчества, никак иначе. Не было бы числа открытиям, если бы они происходили на заседаниях. Нет, художественный талант — драгоценная редкость, художник может сделать то, что другие не могут, и надо сохранять в себе способность удивляться и радоваться силе его зрения, необычности хода мыслей, интуиции, тысяче других непостижимых свойств, делающих привычно знакомого тебе человека художником, даже, может быть, бессмертным.

Потребность общества — а не капризных одиночек — в художественном новаторстве неисчерпаема и становится неотложной, когда накопились большие изменения в самой действительности.

Кто из художников скажет самое впечатляющее слово? Непременно молодой художник? Неизвестно. Не обязательно. Среди фильмов, сделавших погоду в кинематографии последнего времени, мы встречаем работы сценаристов и режиссеров разных поколений. Точных границ между «старым» и «новым» никто не проведет — но и различия надо видеть.

В 20-е и 30-е годы советское кино сделало героем экрана народные массы — это было художественное открытие мирового значения. Советские фильмы тех лет необыкновенно талантливо говорили зрителю: ты найдешь счастье не в борьбе со всем светом за личную долю радости, не в трагикомедии одиночества, не в нравственном самосовершенствовании, не в религиозном душеустройстве — старые заветы индивидуалистической гордыни, как и трогательного смирения, не оправдали надежд; не может быть счастлив человек в плохо устроенном обществе. Советское искусство впитало в себя это резюме всемирной истории и никогда не забудет о нем. Переустроить общество может только революционный народ — этому и учила наша новаторская кинематография той поры. Искусством социальной темы называли ее всюду, где видели наши фильмы.

Фильмы эти поражали размахом обобщений, способом строить образ-характер. Герои наших лучших фильмов тех лет — это как бы образы-представители, представители народа, класса, самой истории. Зритель видел олицетворение огромных борющихся социальных сил не только в персонажах монументального «Броненосца «Потемкин», но и в действующих лицах такого, скажем, фильма, как «Обломок империи», где бывший унтер-офицер Филимонов воплощал в себе все фронтовое воинство, нашедшее после Октября вторую жизнь; так Баир в «Потомке Чингис-хана» представлял восставшую против колонизаторов Азию. Точно так же в широчайшем общении воспринимался «лирический» герой поэмы В. Маяковского и персонажи спектаклей Вс. Мейерхольда. Обобщение было схоже с иносказанием, портрет походил на символ, слово — на лозунг или афоризм, в котором спрессован опыт миллионов. «Ударный» кадр просился в эмблему, мизансцена тяготела к скульптурной обобщенности.

Обобщенная представительность экранных образов сохранялась и тогда, когда кинематография вместе со всем советским искусством шла к возможно большей индивидуализации персонажей, когда художник стал придавать им все более «личные» черты и черточки. Конечно, Иван Шадрин в «Человеке с ружьем» был и для Н. Погодина, и для С. Юткевича, и для Б. Тенина интересен именно и только как представитель солдатской массы.

Для зрителя 30-х годов Чапаев и Фурманов — это пошедшее в революцию русское крестьянство и Коммунистическая партия в их сложных взаимоотношениях. Для создателей фильма Чапаев — «представитель определенного вида, породы, общественной формации, представляющей собою стихийную революционную силу народа...» (Б. Бабочкин. «Через тридцать лет»). Так работала образная мысль — и авторская и зрительская.

И вот новое общество построено — историческая задача немыслимой сложности решена. За нею вставали новые задачи. Маяковскому верилось: «коммуна — у ворот». Нет, нас ждали еще многие исторические испытания. Построить новое общество — значит создать предпосылку для обновления человеческих душ, но зло живуче — у него также есть свое «новаторство», оно умеет менять и содержание и форму. Маяковский полагал: вскоре только по словарям можно будет понять, что такое бюрократизм или самоубийство.

Путь истории оказался более крутым и долгим.

...Середина 50-х годов. Один за другим становятся в строй кинематографисты нового призыва. У них много общего с первопроходцами нашего кино и много непривычного. Не ощущается былой монументальности режиссерской формы; все чаще молодые мастера обращаются к сюжетам и образам, которые можно было бы назвать камерными.

Может быть, они ушли от традиций, от широкого исторического мышления «первопроходцев»?

Такие сомнения возникали. Они не подтвердились. Традиции нашего революционного, философски значительного искусства живут в новых формах. Молодой писатель, режиссер, актер испытывают потребность глубже исследовать человеческие характеры — один за другим.

Возникла общественная необходимость узнать, понять — какими лазейками старое проникает в новое, почему сохраняют жизнеспособность бациллы эгоцентризма, почему, скажем, кулацкая психология обнаруживается вдруг у молодого человека с наилучшей социальной анкетой. Надо принести человеку свободу от индивидуализма — без нее все другие свободы только предваряют подлинную человечность.

В эти годы серьезный, основательный успех достается лишь художникам с большой и требовательной нравственной программой. Чистота души осознана художником и зрителем как великая общественная необходимость.

Конечно, родственные мотивы возникают и в передовом искусстве других стран. Необходимо осознать духовный опыт века: во многих питомцах весьма цивилизованной страны, развязавшей войну, открылись бездны тупого и бесстыдного зверства, неописуемой мерзости. Откуда эта злоба, где пряталась она в мирные дни?

Это стало всеобщей необходимостью: отдать себе ясный, очищающий отчет в том, что произошло с вполне нормальными как будто людьми, как удалось остаться неразличимыми мерзавцам, жившим рядом.

Нравственное здоровье молодых советских художников, выросших в нашем обществе, сказалось уже в том, что главными героями своими они избирают людей, глядящих на мир ясными глазами. На экране появляются Алеша Скворцов из «Баллады о солдате», Федор Соловейков из «Чужой родни», Венька Малышев из «Жестокости» и, конечно, снова — Павел Корчагин. Они приходят на экран не для того, чтобы мы любовались ими. Перед ними высокие крепости, крутые горки. Михаил Швейцер, Александр Алов и Владимир Наумов, Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Лев Кулиджанов и Яков Сегель, Владимир Скуйбин отзываются прежде всего на драматическое в жизни, на ее кризисы. Кинобеллетристика — если допустимо такое выражение — отодвигается на второй, на третий план. В фильмах возникают крупные нравственные проблемы — кинематографисты предпочитают писателей «жестких» — таких, как Павел Нилин, Владимир Тендряков, Эммануил Казакевич.

Часто в фильме возникает — в самой острой разработке — мотив совести.

Сурово судит самого себя Венька Малышев в «Жестокости», Семен Тетерин в фильме, который так и называется — «Суд». Еще беспощаднее самоосуждение главного героя фильма А. Эфроса «Двое в степи» по Казакевичу.

Обращает на себя внимание настойчивое возвращение кинематографа к мотиву, становящемуся одним из «сквозных» и в поэзии и в театре,— мотиву очищения души от равнодушия, от компромиссов со злом, от безразличия к простому и естественному нравственному чувству, нормам этики, всегда живущим в народе. И все это нисколько не похоже на «прелое самоковыряние» — по выражению одного критика. Современник ищет твердых устоев не только в устройстве общества, но и в себе самом, и потому фильм становится все более требователен к своему зрителю, как Нилин или Тендряков — к читателю. Писатели этого рода возвеличивают и прославляют человека, но не хотят льстить ему, потому что не хотят повторения трагедий, которых можно избежать. Не желают делать кого бы то ни было творцами всеобщего счастья или виновниками всех бед. Такому кинематографу не нужна ни затейливая вязь событий в фильме, ни изобилие быстро меняющихся обстоятельств, ни искусные фабульные кружева. Драматург и режиссер резко притормаживают дей-

ствие, как бы рассматривают его в «цейтлупу». Изменились ритмы фильмов, и зритель не сразу привык к этому — но режиссер и драматург не могут вернуться к прежней киностремительности. Художественные формы, называемые иногда камерными, понадобились для того, чтобы всмотреться в истоки поступков. Стимулы теперь интереснее художнику, чем сами поступки.

Пользуясь «камерным» строем фильма, Владимир Скуйбин разрабатывает тему ответственности современника за все, что происходит рядом и не рядом. Творчество его имеет глубокие нравственные истоки — потому и хватило сил больному тяжкой болезнью режиссеру на то, чтобы поставить строгую этическую кинотрилогию — «Жестокость», «Чудотворная», «Суд».

Работа кинописателей Валентина Ежова, Будимира Метальникова, Иосифа Ольшанского и Нины Рудневой наиболее интересна там, где они вглядываются в истоки поведения своих героев. Сравним их «камерные» большей частью сюжеты с монументальными произведениями Всеволода Вишневского, Николая Погодина, и мы легко заметим, какой путь избрала кинодраматургия: она стала рассматривать человека гораздо пристальнее, чем прежде — словно вблизи.

И от этого удлинились кинематографические планы; зрителю надо не только рассмотреть, что в кадре, но и основательнее сжиться с людьми, существующими в нем. Заметно изменился монтаж — режиссер хочет намного продлить наше зрительское общение с персонажами. Оператор, естественно, отдает предпочтение новой оптике, позволяющей строить мизансцены в глубину; при этом зритель как бы углубляется в среду, где происходит действие. Кинематографическая техника — как и техника любого искусства — образна.

Фильму не нужен поток слов — бесконечные диалоги только мешают общению с героями, проникновению в их внутренний мир. Например, «Весна на Заречной улице» захватывает нас тем, что М. Хуциев вместе с Ф. Миронером изобретают тонкие «внесловесные» средства для проникновения зрителя во внутренний мир героя. При этом создается впечатление, что кинематографисты этого поколения предпочитают немое кино звуковому. Нет, они хотят придать звуковому фильму выразительность немого, соединить «вчерашнее» и «сегодняшнее» киноязыка. Они «упрощают» сюжет (кажущееся упрощение), но стараются извлечь как можно больше из каждой минуты экранного действия — из сочетания изображения со звуком и словом, из ассоциативных связей.

При обсуждении фильма «Мне двадцать лет» в Ташкенте один молодой зритель — математик — применил профессиональное сравнение: он сказал, что режиссер стремится строить фильм по формуле 1 : 1 — так, чтобы минута экранного времени вмещала в себя столько же, сколько вмещает минута жизни.

Итак, с одной стороны — упрощение, с другой — усложнение.

Сейчас уже нелегко восстановить в памяти, какой «упрощенной» ощущалась поначалу «Баллада о солдате». Герои — слишком обыкновенные парнишка и девчонка; сюжет — не сюжет, а кое-как сцепленные эпизоды преимущественно бытового характера; действительность — не мир высокой красоты, а грубая повседневность, где столько эгоизма, пошлости, измен; а сам Алеша — герой как бы случайно, слишком уж простоват... Кстати: наиболее яростные догматики до сих пор отлучают Алешу Скворцова от революционного искусства. А ведь какую целительную, хочется сказать, революционную чистоту несет он в сердца зрителей!

Душевная чистота может оказаться оружием революции, сейчас она приобрела особое, можно сказать, стратегическое значение. Когда надо очистить облик революции и социализма от извращений «культа», от бессовестного авантюризма сверхчестолюбцев, от мещанской беспринципности и равнодушия ко всему на свете, от дешевого скепсиса — нравственная «неокисляемость», душевная чистота трех товарищей из последнего фильма Марлена Хуциева или Тани — самой яркой героини фильма учителя многих молодых режиссеров Сергея Герасимова «Люди и звери» — становится воинствующей, наступательной. В этом качестве она и дорога нашим молодым художникам.

Эстетика честности движет творчество вступающей в искусство в наши дни талантливой кинематографической молодежи, для которой С. Бондарчук, М. Швейцер, С. Самсонов, Т. Абуладзе, даже А. Тарковский — уже уважаемые «старшие товарищи».

У каждого поколения кинематографистов свое представление о кинематографичности, то есть о главнейших возможностях экрана. Когда спросили одного режиссера — дипломанта 1965 года, что он считает кинематографичным, он ответил: «все, что по-настоящему дорого». Ответ не только профессионально грамотный, но и очень современный. В нем сказалась преемственность поколений: ушли в прошлое первоначальные представления о динамических возможностях кино, стало ясно, что синтетичность экрана тем и замечательна, что позволяет взять в кадр все, что взволновало художника.

Когда вы смотрите «Вступление» или «Пядь земли», драматически-комедийную «Тетку с фиалками» или несколько декламационный, но все же искренний, сердечный «Первый снег» — вам непременно становится ясным, чем именно дорожат

в своих героях авторы. Дорожат помимо всего прочего способностью к счастью. Как просто это звучит!

Но когда о способности человека быть счастливым и делать счастливыми других негромко, но убежденно говорит молодой художник, сын или младший брат тех, кто пал от рук эсэсовцев или закопан живым в Бабьем Яру,— его вера в возможность счастья приобретает значение программно-воинствующее и ошеломляет зрителей тех стран, где тон задает буржуазное искусство. А это один из мотивов, определяющих облик молодой кинематографии.

Элементарно? Но попробуйте обнаружить способность к счастью у героев Годара, Шаброля, в фильме недавно побывавшего в гостях у московских коллег молодого француза Жессюа «Жизнь навыворот». Не вина этих талантливых людей, что так несчастливы, так не умеют жить радостно герои их картин. Только, кажется, один французский кинематографист — Жак Деми — поставил фильмы о счастье— «Лола» и «Шербурские зонтики». Глядя эти стилизованные идиллии, нарочито и с неким вызовом повторяющие и сюжеты и интонации святочных рассказов («Шербурские зонтики» к тому же раскрашены, как елочные украшения, и это сделано подчеркнуто наивно, как бы в пику опостылевшему сложному миру трагедий) — когда смотришь эти тонко сделанные лубки, не знаешь, что предлагает тебе автор, не скрытую ли пародию на несбывающиеся мечты...

Но продолжим разговор о наших кинодебютантах последнего времени. Если бы надо было отыскать некую общую характерную житейскую черту представителей этой, так сказать, формации, я назвал бы скромность. (Разумеется, отклонения тут неизбежны, и еще какие!) Они не гремят декларациями, вообще избегают громких слов, не добиваются права на постановку любой ценой, подолгу ищут близкое в литературе. Больше всего на свете они хотят спокойно работать у камеры, не отвлекаясь соблазнами шумной «киношной» карьеры.

Самые талантливые из них мыслят «кинематографически» — то, что они задумали, выразимо лишь средствами кино; они уже не переводят с языка литературы или театра: их родной язык — язык кино.

Не слишком ли тут обобщены черты отдельных фильмов и их авторов? Вряд ли. Возьмите любую из удавшихся картин (удавшихся — непременное условие!), и вы обнаружите в ней характерное. Пусть это будет хотя бы научно-популярный репортаж «Битва в Миорах» — о создании и испытании новой вакцины против бешенства. Как органичны для этой маленькой ленты и традиционное в хорошем смысле слова, и новизна, отличающая фильмы последнего времени! Герои картины—врачи, борющиеся с бешенством. Они сняты в будни опасного и непопулярного труда, в непарадном виде. Для кинорассказа избран момент, полный драматизма: в одном из районов Белоруссии появился бешеный волк, он изуродовал многих колхозников; среди населения тревога. В годы, когда газеты перестали сообщать даже об уличных происшествиях, такой сюжет был невозможен. Режиссер В. Архангельский снял фильм не «каллиграфично» — не видно светленьких апартаментов медицины, нам предлагают заглянуть в ее рабочие мастерские; сняты даже те страшные камеры за толстыми решетками, где погибают неизлечимо больные. Ведут рассказ небойкие, зато очень основательные, внушающие абсолютное доверие люди, не боящиеся камеры уже потому, что у них бывают испытания пострашнее, чем киносъемка; на фонограмме не заученные, а «нащупывающие» слова. Камера ищет не выигрышную фактуру, не впечатляющий портрет, даже не эффектные детали обстановки — она словно ищет за фактами их нравственную подпочву, словно разгадывает истоки поведения человека, скромно и безупречно преданного делу. Фильм — не только о научной проблеме, но и о поведении людей, которое можно назвать геройским, но лучше — просто порядочным, отвечающим всем понятному, общему долгу.

Между тем это всего лишь репортаж. И к тому же не самый совершенный. Но у него есть своя эстетика, и она радует — хоть на экране немало ран и печалей. Такова уж природа воздействия мужественной правды.

Здесь можно узнать и черты эстетики маленького документального шедевра, ставшего знаменитым,— «Катюши» В. Лисаковича. Все мы, увидев на экране Катюшу впервые, восхищались «находкой» режиссера — необыкновенно располагающей внешностью героини, представляющей собой как бы «типическую индивидуальность», восхищала ее способность рассказывать свободно, взволнованно, совершенно. Разобравшись в первых впечатлениях, мы обнаружили, что самое интересное в фильме — дух исследования; фильм вглядывается не столько в чудесные глаза Катюши, сколько в суть ее поступков, естественных и благородных; она воевала немыслимо смело — но просто не могла иначе — совесть!

Авторы этих фильмов не инсценируют факты — они их предвидят и подстерегают. Они не избегают следов «черновика»; их больше пугает каллиграфия. Они уходят от бесконфликтности — в документальном кино она так же разрушительна, как и в игровом.

Но если в кино игровом, документальном, даже научно-популярном прорисовываются сходные эстетические черты, значит, дает себя знать общий глубинный процесс.

У этого поколения кинематографистов есть свои герои: В. Лисакович сделал фильм о режиссере В. Скуйбине, о том, как кинематографист, прикованный к больничным носилкам, ставит фильм, смысл которого: совесть неделима.

Мы говорим: интерес художника к внутреннему миру человека... Подразумевается, что художник понимает: мир внутренний отражает внешний мир и взаимодействует с ним.

«Пядью земли» назвали свой первый большой фильм А. Смирнов и Б. Яшин. Название повести Г. Бакланова созвучно эстетическому кредо многих молодых режиссеров: они добиваются точности изображения, а потому предпочитают предмет как можно более конкретный, так сказать, пядь жизни. Но именно точность требует, чтобы предмет изображения рассматривался и вблизи и издали — с той «высокой точки», о которой постоянно напоминал товарищам по искусству Довженко. Надо сказать, что «взгляд вблизи» удается теперь чаще, чем столь же необходимый взгляд с большой философской дистанции, позволяющий охватить связь частностей и целого. Никому не нужны предвзятые схемы, но широкая концепция жизни искусству необходима, ее молодым кинематографистам надо еще вырабатывать, не просто повторяя, а продолжая путь первых поколений.

На пяди земли в прямом и переносном смысле слова действует и пятнадцатилетний партизан Михась в фильме Виктора Турова «Через кладбище» (опять-таки герой П. Нилина).

Режиссер и оператор очень точно прорисовывают маршрут одной из поездок Михася—вместе с ним мы дышим дымками лагерных костров и воздухом ранней весны, живем опасностями дороги через немецкие заставы, входим в дом матери, чей сын ушел за Михасем прошлый раз и погиб. Авторов не интересует, сколько диверсий совершил в прошлый и в этот раз Михась, они прослеживают историю юношеской души, наблюдают за внутренним состоянием мальчишки, совершающего спокойно и достойно нечто неизмеримо более трудное, чем взрыв вражеского эшелона или поджог склада: он является к матери погибшего товарища и, не отводя глаз, зовет на задание ее мужа. Так полно и глубоко сознает он законы долга, справедливости, что не боится посмотреть в глаза несчастной женщины, чувствующей приближение новой трагедии.

Режиссер надеется на значительность коллизии и намеренно, можно сказать, дерзко отказывается от любых вспомогательных сюжетных, актерских, операторских эффектов — он верит в выразительную силу обнаженной сути драмы.

Всегда ли она берет зрителя за живое?

Больше всего у зрителей разногласий с молодыми режиссерами по части строения сюжета. Большинство зрителей по-прежнему настаивают на том, что сюжет должен быть не только внутренне, но и внешне динамичным и напряженным, цельным, подробно развернутым, ясно завершенным. Многие молодые режиссеры упрямо предпочитают свободный кинорассказ о восприятии события, о логике чувств героя монтировать не по ходу событий, а по ходу авторских мыслей.

Такой монтаж все еще не привычен, иногда раздражающе труден для восприятия.

Игоря Таланкина на встрече с бакинскими зрителями после просмотра «Вступления» спросили, не считает ли он, что эпизоды фильма сцеплены между собой слабо. Он ответил, что собирается и впредь монтировать в том же роде. Почти так же ответили на примерно такой же вопрос студентов МГУ после просмотра «Пяди земли» Смирнов и Яшин. Что это — поветрие? Желание выстроить фильм непременно вопреки канонам?

Попытаемся понять, откуда здесь берутся упрямство и даже запальчивость. Стремление к «голой сути» есть, может быть, самый сильный двигатель молодой кинематографии; жизнь, что ни говори, редко похожа на стройные сюжеты, хоть бывает и так. Если режиссер любит натуру больше, чем павильон, не терпит старых операторских эффектов, вроде подсвеченных дымов в лесу, то и в строении сценария его привлекает естественность. Не «шахматная драматургия», секреты которой раскрывали старые учебники, не выверенная, как чертеж, инженерия композиции, а непринужденный, будто непридуманный, с полуслова начинающийся и так же обрывающийся кинорассказ. Многие кинематографисты, как известно, утверждают: нам ближе не драматургия, а чистая проза, она родственнее нашему искусству. В одном недавно вышедшем теоретическом сборнике можно прочитать: «Слишком долго мы считали кино искусством драматическим». Автор полагает, что кино — искусство изобразительное. Как будто здесь необходимо противопоставление!

«Сила отталкивания» от штампов нередко рождает новые штампы. Можно оспаривать близость сценария к театральной пьесе, необходимо искать оригинальные сценарные формы, неизвестные и недоступные театру, но есть в театре нечто такое, что вошло в гены кино наследственно и, конечно, навсегда,— драматизм. Уйти от драматизма, то есть от борьбы противоречий,— значит изменить самой природе кино. Допустимо это разве что в видовых лентах, но уже хроника любит борьбу; документальная повесть, поэма, лишившись драматизма, конфликта, медленно задыхаются; игровой фильм также.

Дело не в обилии событий, не в соблазнах кино-стремительности. Зритель ощущает тягостную

остановку фильма там, где исчезает драматизм, где автор, поверив некоторым теоретикам, пытается доказать, что кино не принадлежит к искусствам драматическим. Вот тогда провал неминуем.

Но вот какое несправедливое обвинение надо отвести: иногда говорят, что приторможенность сюжетного действия есть лишь подражание западной моде, фильмам Антониони, Бергмана, французской «новой волны».

Какого рода тут сходство? Те художники Запада, которых при этом вспоминают, обычно рисуют жизнь словно останавливающуюся, исчерпанную. Недаром Антониони в каждом своем фильме снимает кинематографические натюрморты: зловещий железный лом («Крик»), всеми забытый строительный мусор («Затмение»), заводскую свалку, напоминающую героине недавно пережитую автокатастрофу («Красная пустыня»). Антониони болезненно чувствителен к статике городского натюрморта — в ней образно отзывается тема исчерпавшей себя цивилизации, той самой, что способна породить уродства фашизма и войны. Его сюжеты сонно сворачивают с одной тропинки на другую, потому что им некуда идти. Не только, так сказать, содержимое сюжетов, но и самое их строение образно. И все другие художественные средства привлечены для того, чтобы выразить неразрешимый кризис оцепеневшей жизни. Люди не способны понять друг друга — у Бергмана в «Молчании», у Антониони в «Красной пустыне». Совпадение само по себе образное — в «Молчании» и «Красной пустыне» есть диалоги, в которых один из собеседников отвечает на непонятном, несуществующем языке (в «Молчании»— старый официант, в «Красной пустыне» — матрос). Антониони и Бергман — не только сверстники, они мыслят и чувствуют во многом схоже. «Некоммуникабельность», то есть несоединимость, роковое разобщение людей,— лейтмотив не только этих двух, но и других крупных мастеров печального искусства, достигшего критического рубежа вместе с буржуазным обществом.

Попробуйте-ка найти тему «некоммуникабельности», взаимного вечного непонимания людей у какого-нибудь нашего кинематографиста! Нет у нас таких фильмов — ни на экране, ни в замыслах. Словно споря с безысходной эстетикой одиночества, молодой режиссер Михаил Богин поставил пленительно чистый фильм «Двое». Героями своими он избрал юношу-музыканта и глухонемую девушку. Отличный мог быть старт для фильма о «некоммуникабельности», о роковом непонимании, о тюрьме одиночества! Но здесь все иначе.

В киноновелле Михаила Богина обстоятельства складываются так: юноше очень понравилась на улице стройная девушка; он узнает, что она потеряла слух еще ребенком в блокадном Ленинграде, во время бомбежки.

Режиссер не собирается разжалобить нас чувствительной историей. Речь идет о рождении мужского характера. Симпатичному флейтисту — вопреки его мальчишеству — захотелось войти в чужую судьбу, очень трудную судьбу, захотелось одолеть беду — сделать эту девушку счастливой. Так открывается будущий мужской характер. Разная бывает любовь— не будем рассуждать, какая лучше, какая хуже, но в этой, конечно, раскрывается творческая сила человека, энергия сопротивления трагедиям.

Так разработана здесь тема одиночества.

Но ведь испытывают же наши молодые кинематографисты острый интерес к творчеству Антониони, Бергмана, Годара, Шаброля, Рене? Бегают на просмотры их фильмов? Откуда же у наших ребят влечение к «цветам зла»?

Нет у них такого влечения. Есть другое.

Когда Гоголя донимали упреками в том, что нет в его «Ревизоре» положительных героев, он отвечал — неправда, есть один положительный герой— Смех.

Антониони мог бы ответить на такой же упрек иначе: в каждом его фильме есть положительный герой или, точнее, героиня — Красота. Как проникает она в эти сверхмеланхоличные фильмы? Автор знакомит нас с опустошенными людьми, водит нас по пейзажам, словно отравленным цивилизацией, выворачивает наизнанку мерзости западного города, терзает скукой онемевших компаний. Да, все это так, а красота все-таки пронизывает его фильм. В чем она? В неповторимости таланта? В открытии новых возможностей экрана? В мечте о гармонии? Неизвестно. Эту тайну и хочет разгадать любой неравнодушный кинематографист — и молодой и немолодой.

Здесь надо сказать о борьбе за успех. Режиссеры новых «призывов» нередко демонстрируют спокойное, так сказать, отношение к успеху в больших залах. Будет успех — хорошо, не будет — можно переждать. Он не гонится за надежными лаврами, не мечтает о быстрой карьере. Он не хочет угождать чьим-либо вкусам. Он независим. Он честно делает свое дело, следует искренним убеждениям и готов ждать признания своей художественной честности.

Снобизма, высокомерия во всем этом, конечно, нет. Есть другое — желание дать зрителям большое искусство; для этого нужны усилия с обеих сторон — и художника и зрителя.

Отлично! Но эстетический уровень зрителя повышают все-таки не столько книги и лекции, сколько художественные произведения. Те художественные произведения, которые зритель полюбил.

Вот за эту любовь стоит побороться — не угоднически, а по-мужски. Кто-то из классиков говорил,

что не желает быть подхалимом даже у господа бога. Не хочу быть подхалимом даже у зрителя— может сказать кинематографист и будет прав; но речь идет о борьбе за любовь, а не о подхалимстве.

Резо Эсадзе выбрал для дипломной работы рассказ Андрея Платонова «Фро». Тонкий и благородный рассказ о прозрачной женской душе. Фрося — дочь железнодорожника-пенсионера. Отец и дочь живут близ магистрали, мимо проносятся на Дальний Восток эшелоны первой пятилетки, а они тихо существуют в сторонке, в тишине. На Востоке строит гиганты индустрии муж Фроси, а сама она тоскует — из-за разлуки, оттого что непричастна к прекрасным делам, целиком захватившим ее несравненного Федора. Порыв Фроси к этим непостижимо прекрасным делам и составляет поэзию замечательного полузабытого рассказа.

Он был написан в 30-е годы. Ни один кинематографист тогда даже не подумал бы, что его можно сделать фильмом, не развив сюжет, не разработав более динамично обстоятельства действия, не прописав более подробно судьбы людей. Может быть, кинематографист тех лет сказал бы: неплохая тема, есть намеки на привлекательные характеры, но сценария здесь нет и в помине — зритель не будет смотреть эту статичную картину о том, что подумала, о чем размечталась Фрося; в фильме должно быть показано, что она сделала для пятилетки.

Не стану гадать, как будут смотреть фильм Эсадзе большие зрительные залы сегодня. Скорее всего, заинтересуются экспозицией (хорошо снято вступление о добровольцах дальневосточных строек), почувствуют расположение к героине, которую хорошо играет А. Завьялова, с изумлением прочтут «конец» в тот момент, когда пришла охота смотреть картину о славных людях. Но молодой режиссер интересовался только рождением высоких помыслов в душе наивной Фроси, его интересовали не действия, а их истоки. Он добавил к рассказу остроумный и трогательный пролог, в котором как бы оживают старые фотографии, но не счел нужным расширять действие. Он нашел чудесных исполнителей для ролей отца (Н. Трофимов) и подруги (А. Фрейндлих) и, по всему видно, работал с ними упоенно, наслаждаясь всеми ходами-переходами лирических волнений героев. Видно по всему: он испытал глубокое удовлетворение от этой благородной и тонкой работы.

Надо теперь молодым кинематографистам поделиться своими художническими радостями с огромными зрительскими аудиториями. Надо подумать о борьбе с «киношкой» средствами большого кинематографа. Тонкий, одухотворенный фильм может иметь очень большой и устойчивый успех— пример тому, скажем, биография «Весны на Заречной улице». Искусству кино большие аудитории необходимы, органически необходимы — как лирическому стихотворению уединившийся читатель. Давайте презирать угодничество перед зрителем и уважать успех у зрителя. Такой, какой был у фильмов «Сережа», «Добро пожаловать», «Живет такой парень».

Надо сказать, что выбор для дипломной работы рассказа 30-х годов очень показателен. Есть в нашей общественной жизни черта чрезвычайно существенная: когда мы серьезно размышляем о прожитом, о сбывшихся и несбывшихся надеждах, о героях бессмертных и героях, в которых мы разочаровались,— нам есть чем дорожить. Есть в прошлом страны многое такое, на что можно прочно опереться. Например, люди 30-х годов, строители первых пятилеток. Они и не слышали таких слов — «культ личности», не представляли, что за ними скрывается. Они были и добрыми, и суровыми, и жестокими — не для «культа», для людей. К незамутненным родникам их духовной жизни обращаются авторы и участники «Фро», «Первого снега», где оживают голоса поэтов поколения Павла Когана и Николая Майорова. Художник оглядывается на таких людей 30-х годов, чтобы прочнее связать «звенья времени».

Для этого, по-видимому, Михаил Швейцер ставит «Время, вперед!». В жизнерадостной книге Валентина Катаева ему дорог мир чувств людей, веривших: «коммуна — у ворот».

Разумеется, нельзя вернуться в годы первой пятилетки запросто, забыв опыт следующих лет; нет смысла совершать путешествие в молодость только для того, чтобы вернуть себе молодую восторженность —зрелость тоже дорогого стоит. Невозможно простое повторение романтики тех лет. Прекрасен был подвиг строителей Комсомольска, превосходен фильм Сергея Герасимова о них. Однако простое повторение этой киноповести 30-х годов было бы невозможно.

Недавно Юрий Жуков, вспоминая, как ездил на знаменитую стройку спецкором «Комсомольской правды», писал: те, кто напутствовали строителей, не дали им в дорогу хотя бы обыкновенных топоров. Даже деревенских топоров не оказалось у ребят, когда им надо было рыть землянки на берегу Амура, корчевать тайгу.

Очевидно, если бы режиссер ставил «Комсомольск» сегодня, он так же, а может быть, и больше восхищался бы мужеством ребят, но рассчитался бы с теми, кто не дал строителям топоров. Любовь к мужеству отлично совмещается с отвращением к демагогам.

Может быть, повышенного восхищения ждали от искусства как раз те, кого надо было судить за бессердечие.

Художник наших дней, естественно, не доверяет формальной справке о партийности. Посмотрим, насколько ты партиен, коммунистичен по существу,—

говорит он своему герою, распознавая диалектику его души.

Авторы фильма «Наш честный хлеб» увидели героя своего, старого председателя колхоза Задорожного, в счастье и в беде, за председательским столиком и на проселочной дороге, в разных обстоятельствах, среди прочих и таких, когда голова кружится от горьких недоумений, и заключили: да, ты коммунист, ты достоин нашей сыновней любви.

Человек не хочет быть винтиком. Я делаю то, что нужно для страны, для людей,— значит мне принадлежит право судить о добре и зле. Я работник, я солдат — значит я и судья. Этот нравственный закон нового общества с большой силой выразил в рассказе «Третья ракета» белорусский писатель В. Быков. Режиссер Р. Викторов поставил фильм по этому рассказу, где взята крупным планом не батальная, а моральная сторона дела. Герой фильма, пехотинец, казнит за трусость другого пехотинца, такого же рядового солдата. Самосуд? С формальной точки зрения — да. А по существу — неизбежный нравственный суд. И очень существенно то, что роль Лозняка, убивающего «третьей ракетой» труса, играет Станислав Любшин, актер, в героях которого как бы выкристаллизовалась до прозрачности чистая душа. Его персонажи — люди с ясными глазами. Очень характерная фигура кинематографии наших дней!

Искусство этих художников любит простые и надежные истины.

«Быть добрым, чистым, простым»— так изложил свое кредо на встрече с телезрителями по случаю премьеры «Живет такой парень» Василий Шукшин. Должно быть, примерно такую же программу изложили бы Геннадий Шпаликов и Георгий Данелия, если бы их спросили о замысле фильма «Я шагаю по Москве».

Несравненно более сложное и точное кредо излагает Сергей — герой фильма «Мне двадцать лет»: «Я серьезно отношусь к революции, к песне «Интернационал», к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, к тому, что почти у всех вот у нас нет отцов, и к картошке, которой мы спасались в голодное время...»

Здесь уже очень многое сказано. Но надо верно понять и кажущуюся элементарность формулы Шукшина. В ней существенна не столько позитивная, сколько, так сказать, отрицающая сторона: она — против хитроумия обтекаемых формулировок, против «относительности добра и зла», против изощренного умения видеть черное белым и белое черным; такова потребность души художника и его героя — видеть черное черным и белое белым.

И последнее: нравственное здоровье молодой нашей кинематографии выражается помимо всего прочего в том, что она владеет комедией. «Живет такой парень» В. Шукшина, «Добро пожаловать» Э. Климова, «Я шагаю по Москве» Г. Данелия, «Свадьба» М. Кобахидзе — успехи заметные! Юмор этих фильмов светел. Они не стараются представить жизнь смешной, они умеют видеть в жизни смешное. Разница существенная! В драмах жизни авторы увидели то, что достойно улыбки. Черта умного и стоящего человека!

●

Часто говорят об инфантильности молодого киногероя и его автора. Такие разговоры заставляют меня вспомнить одну удивительную встречу.

Дело было в последние дни войны на Дальнем Востоке, в августе сорок пятого. Армия прорыва перевалила через безжизненный Хинганский хребет и двинулась по степям, почти необитаемым,— там, где еще вчера не было никаких дорог, ни одной колеи, танковые траки и колеса автоколонн проделали их бесчисленное множество. В них-то и заблудился молодой мотоциклист — связной мотобатальона. Это был парень беспечный, к международному положению равнодушный — из тех, кого армейские старшины называют «зелеными». Он должен был доставить спецкорреспондента фронтовой газеты в большой город, куда двигалась армия, но попали мы с ним бог знает куда — в маленький городок, где нас встретили насмерть напуганные промышленники—концессионеры со всех концов света, католические миссионеры, растерянные гитлеровские дипломаты. Мы были первыми советскими военными людьми в этом городке, и мой попутчик как бы автоматически стал представителем советских вооруженных сил. Обстоятельства заставили. И вот у него ищут защиты, спрашивают совета, требуют указаний в этом ноевом ковчеге — он должен был решать, как быть с местной валютой, как наладить хлебопечение, разрешить ли дальнейшее функционирование публичного дома. Надо было видеть, с каким достоинством и мудростью, накопленной исподволь, незаметно в буднях нашей страны, вел себя этот мальчишка, оказавшийся, по сути дела, послом Советского Союза на краю света. Он оказался таким, какого и должна была воспитать страна на своем пути.

Пожалуй, то же самое можно сказать о нашей молодой кинематографии.

С. ЦИМБАЛ

Плавание неразлучно с ветром

Ленинградские кинодебюты

Истинную и, признаюсь, неожиданную радость доставила мне просто и непринужденно рассказанная с киноэкрана история о том, как доверчивый и не избалованный судьбой дворовый пес Барбос побывал в гостях у своего благополучного и самодовольного приятеля Бобика. Собаки всегда или почти всегда симпатичны в литературе и на экране, но в данном случае они оказались особенно привлекательными потому, что прожили свою короткую жизнь в фильме с настоящей, если можно так выразиться, душевной полнотой и безо всякого, весьма распространенного у дрессированных животных наигрыша.

Маленький и в общем бесхитростно сделанный фильм, несмотря на свою безлюдность и отсутствие претензий на замаскированное глубокомыслие, оказался согретым изнутри такой живой, искренней «человечностью», что ее непременно почувствует каждый малолетний и каждый взрослый зритель. Я бы даже сказал, что в картине, главными героями которой выступают две разных пород собаки, оказалась достигнутой вполне реальная психологическая глубина, прочерчена совершенно серьезная мысль.

Я порадовался успеху создателей картины «Барбос в гостях у Бобика» В. Мельникова и М. Шамковича и порадовался вдвойне, когда узнал, что это их первое выступление в кинематографе. Хорошо, когда творческая жизнь начинается вот так — просто и вместе с тем убежденно, с верой в избранный жанр и в найденную форму, в ту частную и конкретную задачу, которую поставил перед дебютантами их замысел. Хорошо, когда режиссеры дебютируют, не только чему-то уже научившись, но и чего-то уже захотев.

Ведь хорошо известно: для того чтобы проявить свое отношение к искусству, доказать свое право работать в нем и умение использовать его действительные возможности, вовсе не обязательно поставить многосерийный фильм, действие которого разворачивается в конце XIX и в середине XX столетия, в таежном леспромхозе и Люксембургском саду, в городе Тамбове и в Новой Зеландии. Давно выяснилось, что внешняя широта диапазона картины далеко не всегда означает ее внутреннюю, самую трудную и самую желанную широту.

Кроме того, у всякого художественного дебюта есть своя большая задача. Первое произнесенное художником слово должно убедить нас в том, что художник явился в искусство отнюдь не по прихоти случайного и поверхностного увлечения, вовсе не для легких дел и, уж во всяком случае, не ради утоления праздного и лишенного подлинной духовной основы зрительского любопытства.

Но начальные шаги художника во всех случаях окружены тайной, и если бы нам удалось раз и навсегда расшифровать эту тайну, наподобие того как ученые приближаются к распознанию заветных тайн живой клетки, мы смогли бы, вероятно, с большим или меньшим приближением вычислить сроки рождения новых Маяковских, Эйзенштейнов и Качаловых. Но, увы, в ближайшее время раскрытия этой загадки во всей ее сложной динамике, во всем ее капризном непостоянстве не ожидается. Приходится довольствоваться тем, что происходит уже после того, как художник сделал свои первые шаги, после того, как уже задумался над жизнью, что-то новое в ней увидел и понял и, значит, уже стал в немалой степени художником.

С этой точки зрения понятие дебюта, первого произнесенного в искусстве слова, растяжимо и, в известном смысле, относительно. Прежде чем первое слово было сказано, родилась счастливая потребность его произнести, уже возникло то, что в немалой степени должно было стать его содержанием. Многое, очень важное в художественном дебюте, определяется до него; но многое другое, в свою очередь, становится ясным и зримым далеко не сразу после него. Одним словом, речь идет о процессе, начало и, тем более, завершение которого регламентировать невозможно.

Я вспоминаю тридцатипятилетней давности дебют Александра Зархи и Иосифа Хейфица. Их первую работу, сделанную на фильмотечном материале — короткую ленту «Песня о металле». Картина эта, почти ничего не стоила, ее монтажная стилистика была далеко не самостоятельна и все же будущие мастера уже сказали ею что-то в высшей степени важное и свое; первое слово было произнесено и недаром — вскоре после этой обнаженно-публицистической по своему пафосу и целеустремленности картины молодые режиссеры получили возможность выступить с первой самостоятельной полнометражной картиной «Ветер в лицо».

«Ветер в лицо» развивал, и притом своеобразными кинематографическими средствами, драматургические опыты и искания ТРАМа, принципы трамовского активного, боевого вторжения в быт и нравственную проблематику комсомольской молодежи. Вся последующая биография режиссеров была заквашена, таким образом, на воинствующей, по-ре-

волюционному непримиримой и страстной публицистике. В дебюте или, точнее говоря, в дебютах Александра Зархи и Иосифа Хейфица был оттенок естественной в юном возрасте задорной декларативности.

Сегодня по вполне понятным причинам жизнь в искусстве начинается иначе, чем она начиналась в далекие 20-е годы. Однако и сегодня трудно определяемый момент вступления художника в профессиональную жизнь приковывает к себе особое внимание зрителей и всех тех, на ком лежит в большей или меньшей степени ответственность за судьбы искусства. Разгадывая сегодняшнего дебютанта-режиссера, улавливая направление его поиска, мы заглядываем в завтрашний день кинематографа.

Искусство, как известно, вечно. Но именно потому, что оно вечно, оно требует, чтобы ряды художников непрерывно пополнялись, чтобы каждый час его жизни был связан с современными людьми, с живыми, глубокими и значительными, неотделимыми от нашего общества и от нашей борьбы л и ч н о с т я м и. Оно требует, чтобы новые, идущие служить ему художники размышляли, тревожились, жили главным в нашей жизни и говорили об этом главном на ясном, способном волновать современников образном языке. В этом смысле появление новых имен в искусстве отражает самые сложные и важные процессы его развития.

Если бы мы стали сейчас припоминать имена дебютантов, пришедших в советский кинематограф на протяжении последних восьми-десяти лет, мы смогли бы убедиться лишний раз в том, что почти каждый из них шел в кинематограф своим путем и не только старался вежливо подчиниться его законам, но и сразу же, отвергая бесплодное самоотречение, пробовал подчинить его себе. Конечно, не всем и далеко не во всем это удавалось, но сама потребность утвердиться, настоять, так сказать, на своем активизирует волю и энергию художника.

Наряду с отличными профессиональными данными, режиссерским темпераментом, развитым изобразительным мышлением и благороднейшим художественным свойством — любовью к людям — большинство из них уже в первых своих работах обнаружило собственный, индивидуальный, я бы сказал, настойчиво индивидуальный подход к жизни и к человеческим характерам, к пейзажу, к человеческому лицу, к композиции кадра, монтажным переходам и всесильным изобразительным деталям.

Григорий Чухрай и Андрей Тарковский, Марлен Хуциев и Алексей Салтыков, еще многие и многие другие — целая плеяда режиссеров, образующих сегодня творческое ядро советского кинематографа,— в той же мере не похожи друг на друга, в какой неотделимы один от другого. Советский кинематограф принимает в свое лоно целые режиссерские поколения, каждое из которых, говорит оно об этом или не говорит, не прочь было бы переустроить киноискусство на свой лад. В чем-то наиважнейшем эти поколения едины, а в чем-то бурлят тем неутомимым, радостным и плодотворным несогласием, в пламени которого только и может родиться истинная и возвышенная художественная новизна. Худшее из того, что могло бы произойти с киноискусством,— это заполнение его молодыми режиссерами, даже не помышляющими о споре. В старину говорили: плавание неразлучно с ветром.

Я должен сделать необходимую оговорку. Сейчас речь пойдет отнюдь не о целом режиссерском поколении. Иной раз бывает полезно ограничиться несколькими конкретными примерами, почерпнутыми из деятельности одной только студии — в данном случае «Ленфильма», и к тому же за срок, ограниченный одним производственным годом. У «Ленфильма» за плечами большой опыт воспитания молодых режиссеров. Это не только украшает студию, но и ко многому обязывает.

В нескольких фильмах-дебютах минувшего года — «Пока фронт в обороне» Ю. Файта, «Возвращенная музыка» В. Аксенова, «Зайчик» Л. Быкова и «Фро» Р. Эсадзе — можно увидеть многие характерные приметы современного советского кинематографа, и уже одним этим был бы оправдан, с моей точки зрения, разговор о них. Успех, достигнутый в некоторых из этих картин (например, в картине «Фро») и неуспех других (например, «Возвращенной музыки») должны стать уроком для всех молодых кинорежиссеров. Мы сами, быть может, не отдаем себе отчета в том, как повысились наши требования к режиссерам, как повысилась ответственность кинорежиссуры за все происходящее на экране. Об этом стоит задуматься.

Однако мне как зрителю хотелось бы помимо всего прочего разглядеть не внешний, а внутренний поиск молодых художников, увидеть не только их сегодняшний, но и завтрашний день. Мало почувствовать в работе начинающего то, что в силу добросовестно привитых профессиональных навыков далось ему более или менее легко. Еще более важно верно понять, что же родилось в процессе властного, иногда мучительного, нередко болезненного, но почти всегда плодотворного самоутверждения рождающейся творческой личности.

Увы, несмотря на все научные открытия нашей эпохи, человека нельзя научить быть личностью или, тем более, талантливой личностью. Но можно все же создать вокруг него такую духовную атмосферу, в которой будет крепнуть и мужать его гражданское самосознание и в которой будет совершенствоваться его художественный вкус и расширяться его худо-



«Зайчик». И. Горбачев — Шабашников, Л. Быков — Зайчик

жественный кругозор. Резо Эсадзе выбрал для своего художественного дебюта сценарий, написанный по рассказу Андрея Платонова «Фро». Независимо от того что молодому режиссеру удалось или не удалось в его первой картине, он самим выбором своим проявил понимание такого тонкого и художественного явления, как проза Платонова. Работа Эсадзе, о которой речь будет впереди, заставляет меня думать, что молодой режиссер ищет для себя трудные задачи, не боится их, именно с ними связывает свои будущие открытия.

В начинающем художнике с самых его первых шагов должна жить благородная потребность «отвечать за все» и, разумеется, прежде всего за самого себя, за собственный творческий поиск, начинающийся практически с поиска сценария или того, что должно стать сценарием. При том широта, заинтересованность, разносторонняя увлеченность молодого режиссера должны быть бескорыстны по самой своей природе. Я встречал очень много читавших и многим интересовавшихся молодых режиссеров, но меня всегда немного разочаровывал прикладной характер этого чтения. Более всего им хотелось натолкнуться на сюжет или книгу, пригодные для экранизации. Мне кажется, что такое чтение всегда заведомо ограничено по своему внутреннему результату. Тут уместно было бы вспомнить тонкое замечание Л. Н. Толстого, который как-то сказал: человек, наблюдающий с целью записывать, проходит мимо самого интересного.

Я заранее предвижу, что как только речь зайдет о формах, в которых непосредственно осуществляется первый режиссерский поиск, о творческой атмосфере, в которой должны во что бы то ни стало рождаться и мужать смелость, стойкость, убежденность молодых режиссеров, мне сразу же будут указаны особые, безжалостные требования кинематографического производства и производственного быта, способные, как говорят, поколебать самые сильные художественные убеждения.

Но, право же, даже учитывая эти наверняка не придуманные трудности, нужно в исходных позициях оставаться максималистами, мечтать о большом и стремиться к большому. Заведомо ограничивать себя малым и с первых же шагов предпочитать бесспорное, ориентируясь при этом на какой-то средний, обезличенный и обесцвеченный вкус, очень опасно. Это значит — сразу же отрезать себе путь в заветное «незнаемое».

Свой первый шаг в искусстве молодой кинорежиссер делает, выбирая из множества предложенных ему или прочитанных им сценариев тот единственный, в живую и вновь открытую правду которого он поверил, главную мысль которого почувствовал, как свою собственную, и тот, который ему не только надо, но и по-настоящему хочется ставить. И как раз тут с полной ясностью обнаруживаются два возможных и принципиально враждебных друг другу отношения к этому выбору. В одном случае режиссер ищет в сценарии его, так сказать, сверхзадачу, пытается проникнуть в суть вещи; он знает, что именно в глубинах изображенной в сценарии жизни, а не на ее поверхности он сумеет найти новые и неожиданные краски, изобразительные средства и постановочные решения.

Он знает, что отыскать эти новые изобразительные средства и постановочные решения будет нелегко. Нередко жизнь сопротивляется художнику, пытающемуся проникнуть в ее недра, и требуются долгие усилия для того, чтобы побороть это сопротивление. Но он на легкость и не рассчитывает, ибо именно так и представляет себе работу режиссера — как напряженный и не всегда благодарный поиск неведомой людям жизненной правды. Гете обронил в «Фаусте» мысль, хоть и выраженную с полемической бесспрекословностью, но необыкновенно привлекательную для каждого ищущего художника: «в том, что известно, пользы нет — одно неведомое важно».

В другом случае режиссер-дебютант движется в обратном направлении. Он оценивает сценарии прежде всего по тому, что в них выигрышно в чисто режиссерском смысле. Его соблазняют ситуации, позволяющие прибегать к эффектным монтажным переходам, его влекут характеры, которые легко и выгодно ложатся на индивидуальность того или иного выдающегося актера. Он знает заранее, как именно сыграет этот актер роль, и, больше

того, представляет себе, как сработают привычные и безотказные приемы этого актера, как будут восприняты зрителями. В нем не возникает естественная потребность открыть характер и, следовательно, в какой-то форме открыть нового актера и приблизиться через него к еще не тронутым пластам жизни. Спору нет, заведомо стремиться к каким бы то ни было неожиданностям не следует, но и избегать их с трусливой и поспешной предусмотрительностью — значит безжалостно тащить себя в тину ремесленничества и умственной лени.

Решение вопроса о сценарии может оказаться верным только в том случае, если, разгадав внутренние возможности, скрытые в самой вещи, дебютант разгадал и самого себя. Это, вероятно, одна из самых трудных задач, которые ему приходится решать, начиная профессиональную работу. Ни один сколько-нибудь внутренне цельный и литературно своеобразный сценарий не обладает и не должен обладать свойствами всеобщности, считаться пригодным для любого по своему творческому складу режиссера. Уже в сценарной основе таких картин, как «Иваново детство», «Мне двадцать лет» или «Председатель», было многое такое, что могло быть почувствовано и переведено на язык кинематографа только людьми определенного душевного склада.

Оказывая одному сценарию предпочтение перед всеми другими, молодой кинорежиссер впервые высказывается со всей мерой ответственности самостоятельного художника, открывает свой внутренний мир. Остановив свой выбор на сценарии Александра Гладкова «Возвращенная музыка», один из ленфильмовских дебютантов Виталий Аксенов дал или должен был дать понять, что́ ему близко в кинематографе, что́ вызывает у него особый режиссерский интерес и будит его режиссерскую фантазию. Беда, однако, заключается в том, что понять самого себя и объяснить собственные художественные побуждения бывает, часом, труднее, чем понять кого-то другого. Во всяком случае, хочу думать, что Аксенов понял самого себя далеко не лучшим образом.

Сценарий «Возвращенная музыка» написан человеком литературно искушенным, любознательным и умелым драматургом, хорошо знающим, что такое сюжет и как велика его власть над зрительскими сердцами. На какой-то момент Аксенову могло показаться, что герои «Возвращенной музыки» живут необычной, интеллектуально одухотворенной жизнью, которую так интересно и так соблазнительно воссоздать на экране. Доверчивость — очевидно, не лучшая из добродетелей режиссера-дебютанта, но, как бы там ни было, Аксенов принял сюжет «Возвращенной музыки» всерьез.

В центре сценария Гладкова некий, по уверениям автора, выдающийся композитор Корнилов. В далекой молодости он похоронил свою первое музыкальное детище, первую симфонию, на протяжении многих лет упрямо не желал вспоминать о ней и так бы, вероятно, и не вспомнил, если бы не молодой «историк музыки» Марина. Она занялась героическими по своей настойчивости поисками симфонии (это при живом-то авторе!) и в конце концов вернула ее к жизни.



«Зайчик». С. Филиппов — директор театра, Г. Вицин — помреж

Судя по всему, Александру Гладкову хотелось сказать людям (а Аксенов счел, что в сценарии это уже сказано) о том, что подлинно живое и настоящее в искусстве побеждает все возникающие на его пути превратности, предубеждения и помехи и победоносно утверждает себя в жизни. Именно эта мысль, скорее всего, и показалась молодому режиссеру достойной его усилий.

Но есть ли надобность напоминать о том, что мысль, сформулированная и, так сказать, провозглашенная в произведении искусства, еще не может считаться мыслью самого произведения. Она становится художественной реальностью только в той степени, в какой получила свое новое выражение в человеческих характерах и возникающих между людьми отношениях, в живой плоти распознанной и объясненной художником жизни. Слишком сконструированная история возвращенной людям музыки, конечно, не стала, не могла стать реальной потому, что в этой истории обозначены перипетии художественно не существующих, насильно изобретенных сценаристом людей. Драматург сначала сочинил историю, придумал обстановку и антураж, а уж потом подверстал к этому антуражу соответст-

вующих персонажей и наделил каждого из них именно теми чертами, которые требовались, чтобы жизнеподобной стала и сама история.

Такой порядок возникновения драматургического произведения никогда ни к чему хорошему не приводит: раньше или позже становится очевидной вынужденность поведения действующих лиц. Музыкант, в чьем кабинете стоит бюст Бетховена,— подробность, которую можно было бы угадать, не побывав ни в одной композиторской квартире,— сразу же становится похожим на вообще музыканта, а не на человека, прожившего в искусстве по-своему трудно и по-своему радостно, выстрадавшего свою музыку своей собственной душой.

Автор заставил своих персонажей, невзирая на их весьма ограниченные внутренние возможности, жить слишком возвышенными для них интересами, притворяться без достаточно серьезных для этого причин взволнованными и возмущенными, потрясенными и самоотверженными. Нам предлагается принять без доказательств ту непреложную истину, что Корнилов — человек выдающийся, что его ученик Гуров обещает стать превосходным музыкантом, что симфония Гурова — работа, поиски которой будут вознаграждены ее достоинствами. Автор мог бы представить нам если не прямые, так по крайней мере косвенные доказательства значительности своих героев и важности их поступков. В искусстве эта косвенная аргументация играет часто самую большую роль, ибо смешно было бы требовать, скажем, чтобы композитор фильма Владлен Чистяков сочинил для него действительно потрясающую симфонию или чтобы музыкальные творения Кирилла сразу же и сами по себе обратили на себя наше внимание. Косвенные аргументы в любом случае позволяют о чем-то догадываться, что-то предполагать и додумывать.

Но в истории, рассказанной Гладковым, не оказалось ни одного героя, который был бы в состоянии сам, собственными силами завоевать право на зрительскую любовь, симпатию, ненависть или неприязнь. Аксенов обязан был заметить это и понять, к чему это приведет. Ведь, в конце концов, ему самому пришлось в отношении к героям «Возвращенной музыки» безропотно следовать рекомендациям автора, в свою очередь обусловленным требованиями придуманной Гладковым сюжетной схемы.

Очень жаль, конечно, что никто не оградил молодого и, хочется верить, способного режиссера от работы над сценарием, в котором все — одна только видимость, в котором мнимые люди вступают в мнимые конфликты, совершают мнимые находки и обретают мнимое счастье. Предупредить эту беду можно было. Достаточно было для этого отрешиться от давнего и ложного предубеждения, будто в процессе редакционных поправок и улучшений можно неправду превратить в правду, а кукол в людей. У художественного произведения могут быть такие принципиальные по своему характеру недостатки и слабости, которые не исчезают и не в силах исчезнуть при любой самой добросовестной доработке. Они суть прямое и неизбежное следствие исходных идейно-художественных позиций, определившихся в момент замысла и неотделимых от особенностей авторского образного мышления.

Стало быть, дело не в доработках, а в распознании самой сути сценария, его замысла и выразительных средств, при помощи которых мысль автора реализуется. В данном случае положение облегчалось тем, что сценарий возник не на ровном месте, у него была своя предшественница — пьеса «Первая симфония». Достаточно было бы поинтересоваться судьбой этой пьесы, чтобы понять, какова будет судьба фильма. Никто, однако, не постарался задуматься, рассудить о том, что пьеса и сценарий повторяют друг друга в смысле надуманности и бесплотности сюжета и полного отсутствия реальной жизненной основы.

Ленфильмовцы утверждают, что несмотря ни на что над сценарием была проделана большая и серьезная работа, многое было улучшено: какие-то сюжетные ходы прояснились, какие-то эпизоды обрели бóльшую психологическую достоверность. По существу же, в нем едва ли что-нибудь изменилось; измениться что-то по существу могло только в результате самостоятельного и смелого режиссерского сотворчества, а не в процессе старательных литературных подчисток. Сотворчество же предполагает внесение в художественное произведение наряду с дополнительной новой внешней аргументацией нового жизненного материала.

Как бы там ни было, после самоотверженных и, должно быть, коллективных усилий сценарий «Возвращенная музыка» пошел в производство. Молодой режиссер продолжал верить в него и — теперь уже ничего, как говорится, не поделаешь — оказался в известной степени наедине с ним. Уже говорилось о том, что в жизни каждого режиссера, как бы ни был он связан со своими партнерами по картине, наступает такой момент, когда полагаться, кроме как на самого себя, не на кого, когда все советчики и учителя, даже самые заинтересованные, суровые и настойчивые, деликатно отходят в сторону.

В этот момент, раз уже он взялся за сценарий, режиссер должен, вопреки недостаткам и слабостям этого сценария, считать себя полностью ответственным за него и за его героев. То, что ему только показалось, он обязан сделать реальностью, доказать, что оно существует. Выражаясь иносказа-

тельно, следовало бы сказать, что в гладковского Корнилова или в сочиненного Гладковым «историка музыки» Марину должны были вселиться Корнилов, возникший в воображении Аксенова, и Марина, тоже распознанная и найденная в недрах собственной фантазии режиссером. Иными словами, от «улучшений» и «доработок» художник должен был перейти к самому трудному — к жизнетворчеству.

Современный кинорежиссер не только конструирует фильм, не только определяет его общий характер, его стилистику и изобразительную форму—он еще и выступает наравне с драматургом открывателем.

Обязанность режиссера, независимо от того, дебютант он или зрелый мастер, обратиться в процессе работы над картиной к собственному опыту встреч с людьми и наблюдений над ними, к собственному, может быть, и не всегда успешному опыту проникновения в их внутренний мир; потребность в таком проникновении возникает у художника еще до того, как он стал работать в искусстве. Она есть часть его таланта, его человеческой сущности, его способа жить. Он и стал художником именно потому, что ему интересны самые разные люди: трудные, упрямые, вздорные, вдохновенные, поверхностные и глубокие. Люди, которым суждено прожить жизнь в его картине, окажутся тем богаче и ярче, чем щедрее он наделит их богатствами собственных наблюдений и размышлений над окружающими.

Выбор Виталием Аксеновым сценария, в котором заведомо не было сколько-нибудь нового содержания, приходится признать серьезной и грустной оплошностью молодого режиссера. Он обратил внимание на чисто внешние соблазны сценария — возвышенный мир музыки, романтичную легенду об утраченной симфонии, неожиданные возвраты в далекое прошлое, в молодость маститых героев — и не заметил, что весь этот якобы психологически-красочный мир построен из папье-маше.

Однако, совершив первую оплошность, Аксенов не уберегся и от второй. Он проявил явственное нежелание обогатить сценарий изнутри, приложить творческие усилия для того, чтобы найти в нем опору для своей режиссерской фантазии. Слепо следовать за банальной драматургической схемой и развивать ее, ни в чем ей не противостоя,—значит изобретать столь же банальные, как сама схема, дополнительные подробности. Вместо того чтобы укрепить фундамент, режиссер попытался облегчить постройку и предпринял бесплодную попытку прикрыть слабости сценария чисто внешними аксессуарами современного кинематографа. Но подобные аксессуары никогда не обладали способностью заменять собой отсутствующие характеры и отсутствующее содержание. Если в человеческом лице нет живого, природного своеобразия, ему уже ничто не поможет — ни бачки, ни бородка в духе стивенсоновских матросов, ни мальчишечий начес на узкий лоб.



«Барбос в гостях у Бобика»

В картине «Возвращенная музыка» присутствуют в изобилии многие, ставшие почти обязательными приметы киноискусства наших дней. Снова и снова, в который уже раз, раздается за кадром голос рассказчика, то ли автора, то ли случайного наблюдателя, с хорошо отработанной лирической задушевностью повествующего о городе, в котором ни много ни мало шестьсот мостов, в котором очень любят музыку и в котором только и могла якобы случиться такая история, как та, которая сейчас будет рассказана. Предупреждение, что и говорить, довольно расчетливое — если история эта могла произойти только в Ленинграде, городе неповторимой и признанной одухотворенности, значит, она сама по себе чего-нибудь да стоит!

Закадровый рассказчик прожил на современном экране довольно богатую и разнообразную жизнь, и было бы несправедливо утверждать, что он во всех случаях оказывался совершенно лишним. В одних случаях он оправдывал свое вторжение в сюжет глубоким и страстным личным отношением к событиям; в процессе рассказа он превращался в участника или судью событий, в собеседника, без которого многое было бы труднее правильно понять. В других случаях он излагал авторские сомнения и тревоги, и благодаря ему мы становились свидетелями того, как были найдены представшие перед ним герои. В-третьих, он окрашивал происходящее ехидной авторской усмешкой и без его подсказки мы оказались бы простофилями, приняли бы все всерьез, чего делать ни в коем случае не следовало.

Но иногда случается и то, что случилось в «Возвращенной музыке» — закадровый рассказчик ведет

свое повествование единственно потому, что боится за картину и производимое ею впечатление. Своим наигранным лиризмом он старается изо всех сил поэтизировать кинематографическое действие, хочет придать ему лестную для зрителей многозначительность. Нечего греха таить, есть такие зрители, которые особенно любят чувствовать себя соучастниками сложного умственного процесса, им кажется, что такое соучастие возвышает их.

Но поэзия не довольствуется местом, которое она занимает в речах рассказчика. Есть в картине и так называемые поэтические кадры, многократно снимавшиеся со всех точек и во всех ракурсах ленинградские пейзажи, подернутые дымкой невские берега, горделиво взлетевшие вверх разводные крылья мостов, стремительные проспекты. Однако удручающая неприкаянность всех этих кадров, их неуклюжая нарочитость и бессмысленность как раз и обусловлены тем, что они возникли в картине не естественным путем, в ходе углубления режиссера во внутреннюю жизнь героев, а оказались привнесенными в картину извне, из арсенала приемов, неоднократно бывавших в употреблении и потому совершенно безопасных.

Их задача заключалась, таким образом, в насильственной поэтизации сюжета, который на самом деле поэзии настоящей начисто лишен. Поэтичность странно было бы считать некоей самостоятельной, отдельной от всего содержания и всей его внутренней структуры особенностью художественного произведения. Она во всех случаях должна быть следствием авторского отношения к своим героям, к миру, в котором эти герои живут, к их деяниям и чувствам. И, право же, нет ничего хуже той мнимой, кокетливой и франтоватой поэтичности, которую вырабатывают искусственным путем, при помощи подручных сценарных, режиссерских или операторских приемов. Воистину, синюю птицу поэзии уподобляют при этом назойливому попугаю, который, воспроизводя чужую речь, зарабатывает репутацию умницы и остряка.

Зато многих других возможностей оторваться от драматургической схемы режиссер до конца не использовал. Он мог бы, к примеру, сделать попытку придать минимальное человеческое своеобразие героям «Возвращенной музыки» в процессе выбора исполнителей. Я вовсе не хочу умалять добросовестности актеров, снимавшихся в картине. Я думаю, что Н. Волков — Корнилов, Е. Тетерин — Самборский, А. Кожевников — Кирилл, Р. Спасская — Марина сыграли именно то, чего требовал от них постановщик, не больше и не меньше того. Но выбирая исполнителей, режиссер тоже действовал слишком прямолинейно, руководствуясь самыми близлежащими требованиями. А ведь можно было и немного пофантазировать, где-то повести зрителей по ложному психологическому следу, а где-то сознательно и смело вступить в спор с бытующими зрительскими представлениями о том, как выглядят старые почтенные композиторы и их строптивые ученики и как совершают свой первый научный подвиг увлеченные и экзальтированные «историки музыки».

Я очень хорошо понимаю, что неудачно выбранный сценарий легко было бы противопоставить дарованию молодого режиссера, всему тому, что еще не раскрылось, но непременно раскроется в его будущих картинах. Нисколько не сомневаюсь в том, что В. Аксенов за первую свою ошибку держаться не будет. Но я не могу не вспомнить здесь слова замечательного художника В. Э. Мейерхольда, услышанные мною много-много лет назад. В юности мне пришлось присутствовать на встрече нескольких совсем еще молодых режиссеров с Всеволодом Эмильевичем. Один из этих режиссеров попросил у Мейерхольда разрешения показать подготовленный им маленький, довольно замысловатый, но не лишенный пластической выразительности этюд. Мейерхольд смотрел на происходящее с необычайным вниманием и удивительной для искушенного, все в театре изведавшего человека отдачей. Вот уж воистину, о нем можно было бы сказать с полным правом, что он был не только великим режиссером, но и великим зрителем — столько было в его взгляде озорной, веселой заинтересованности и горячей пытливости. Зато когда отрывок кончился, он сразу погас, и автор отрывка, разумеется, не мог этого не заметить.

«Что, очень плохо?»— спросил он Всеволода Эмильевича, и тот сердито, в своей обычной резковатой манере, возразил: «Нисколько не плохо. Вы это у м е е т е, а у м е ю т это немногие!» «Но что именно у м е ю т немногие?» — спросил растерянный режиссер, толком еще не понимая, похвалили его или выругали. «Немногие умеют талантливо ничего не выражать»,— ответил с уже нескрываемым огорчением Мейерхольд. Я как сейчас вижу Мейерхольда, произносящего эти слова: их не мешало бы запомнить многим и многим молодым режиссерам, которые стараются научиться выражать что-то, но слишком мало думают о главном, о том, что именно они хотели бы выразить.

●

Я говорил о дебюте В. Аксенова, но думал отнюдь не только о нем. В неудаче «Возвращенной музыки» нашли свое отражение многие характерные трудности, возникающие в отношениях молодых режиссеров с жизненным материалом и с кинодраматургией. Менее наглядны, но точно так же требуют внимания эти трудности в другом ленфильмовском дебюте,

в работе Ю. Файта над сценарием Юрия Нагибина «Пока фронт в обороне». И в этом случае сценарий был выбран молодым режиссером недостаточно точно. На страницах журнала «Искусство кино» Юрий Нагибин писал: «по стилю повествования, по манере, по образам, типажам, интонации картина сделана не по-моему». По утверждению писателя, режиссер «концентрирует внимание лишь на том, что происходит в сознании людей, и на этом пути он требует от зрителя сотворчества. Файт достиг цели, я бы сказал, вопреки сценарию».

Вопрос о том, что именно молодой режиссер в ы ч и т а л в сценарии, что услышал в звучании писательского голоса, в интонационных оттенках писательской речи,— вопрос первостепенного творческого значения. Я думаю, что Нагибин совсем не прав, когда великодушно утверждает, что «если фильм получился честным, талантливым и правдивым, то похож Нагибин на себя или непохож, это, в сущности, не важно». Может быть, и «не важно» с точки зрения судьбы данного конкретного фильма, но сама проблема для этого и многих других режиссеров еще возникнет бесчисленное количество раз.

Рост и художественное возмужание нашей кинорежиссуры сегодня и завтра будут находиться в прямой зависимости от ее внутренних творческих связей с литературой, от ее способности развивать, совершенствовать, углублять свое собственное, так сказать, кинематографическое понимание произведений художественной прозы. Между прочим, в этом понимании будет получать свое выражение ее связь со своим временем, с жизнью, интересами, вкусами своего поколения. Именно в этой готовности вбирать в себя весь многообразный опыт современного искусства и подчинять его требованиям кинематографа режиссура современного кино утверждает свою подлинную независимость. В искусстве так бывает довольно часто — свобода достигается подчинением.

Резо Эсадзе поставил «Фро», вовсе не следуя слепо за буквой тонкого и пронизанного нестихающей человеческой болью авторского повествования. Многое режиссер видит чуть-чуть иначе, чем видел Андрей Платонов, может показаться, что и сама Фрося, которую играет Александра Завьялова, в картине чем-то суровее, сильнее, чем в рассказе, и Федор в исполнении Геннадия Юхтина тоже не такой, каким он предстает на страницах книги: у Платонова Федор возвращается в жизнь Фроси на какое-то очень короткое мгновение и сразу же исчезает, прожив четверо суток на одном дыхании. Только на одном дыхании он и мог пробыть все эти дни дома; чтобы сразу же почувствовать неодолимую потребность вернуться к работе. В картине короткая побывка Федора утратила всю свою лихорадочную,



«П о к а ф р о н т в о б о р о н е». На первом плане: И. Косухин — Русанов, С. Светличная — Катя

мучительную и сладкую поспешность: «ни одно сердце не терпит отлагательства, оно болит, оно точно ничему не верит».

В рассказе говорится, что «муж Фроси имел свойство чувствовать величину напряжения электрического тока как личную страсть. Он одушевлял все, чего касались его руки или мысль о течении сил в любом механическом устройстве, и непосредственно ощущал страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла». Эти удивительные слова, эту немного торжественно-архаическую и вместе с тем физически ощутимую интонацию невозможно непосредственно перевести на язык актерской игры. Но зато можно подчиниться ее великолепной и неопровержимой суровости во всем решении картины, в ее атмосфере, в ее изобразительном немногословии.

Именно по этому пути и пошел Эсадзе. Ему, как это можно понять, хотелось создать кинематографический аналог к рассказу Андрея Платонова, и во многих отношениях режиссеру это удалось. В картине возникает чуть тускловатый фон. На мир, в котором очутилась Фрося, оставшись одна, легла какая-то большая серая, тяжелая тень, и от этой тени Александра Завьялова стала такой неподвижной, неловкой и отчужденной. Есть такие люди — внутри у них есть все и в избытке: нежные слова, душевная веселость и улыбка, но все для одного только, единственного человека. Со всеми другими они почему-то, сами не зная, почему, закрыты, неловки, с ними не хватает необходимых слов, исчезают душевная непосредственность и непринужденность.

Именно такова во многих отношениях Фрося из фильма Резо Эсадзе. Самая большая вина и самая

большая беда ее состоит в том, что она любит своего мужа Федора любовью, заменяющей ей все, чем только может и должен жить подлинно гармонический человек: работу, духовные интересы, друзей. Именно из-за этой очень уж всеобъемлющей, на слишком многое рассчитанной любви она чуть ли не теряет любимого человека. Такое может показаться невероятным и неестественным, но оказывается, что в этом есть своя вполне реальная, жестокая и непоправимая логика.

Об этом трудном, но живом противоречии жизни и поставлена картина «Фро». Вычитав из рассказа самое главное, режиссер завоевал тем самым право что-то в нем видеть по-своему, от чего-то отступиться и что-то домыслить собственным воображением. Картина лишена поверхностной живописности, в ней нет того слепящего света, который возникает в какие-то минуты в воображении Фроси, нет «опустевшего, сияющего, безмолвного пространства», которого она раньше не замечала, а теперь вдруг заметила, потому что заметить ей помогло страстное, нетерпеливое ожидание мужа. Мир показан в картине не таким, точнее говоря, не только таким, каким его воспринимает Фрося; он представлен еще и таким, каким его объясняет автор — тусклым, несовершенным, еще не дорисованным до конца. Работы бы в нем Фросе хватило надолго.

Необыкновенно выразителен в фильме отец Фроси Нефед Степанович. Образ этого трогательно миниатюрного, бесконечно сосредоточенного почти детской сосредоточенностью человека очень точно воплощен Николаем Трофимовым. По старости лет он лишился любимого дела, и его маниакальное, безудержное влечение к прежней работе тонко контрастирует с Фросиным безразличием ко всему, что не относится к ее любви. Благодаря этому Нефед Степанович, вольно или невольно, оказывается в центре всего кинематографического повествования. Его одинокая и бескорыстная мечта о паровозе, с которым его разлучили преклонные года, сыграна Трофимовым подкупающе — молчаливо, без тени кокетства, с неограниченной и беспрекословной верой в эту мечту. Он осматривается вокруг остановившимся, беспомощным взглядом и только в какие-то отдельные мгновения начинает лихорадочно моргать веками, словно убегая таким способом от необходимости что-то сказать или что-то решить.

На обсуждении последних работ «Ленфильма» в адрес одного режиссера, поставившего, как говорят, слабую картину, была, между прочим, высказана в качестве утешения такая мысль: режиссера подвели актеры. Но такой довод не кажется мне слишком добросовестным. Конечно, каждый актер может сыграть порученную ему роль ниже своего обычного уровня. Иных режиссеров нередко подводят слишком устойчивые актерские репутации и слишком поверхностные представления о том, что актер может и чего не может. Основываться не только на том, что актером *уже* сыграно, но и на том, что в нем заложено,— для этого как раз и требуется режиссерский талант.

Именно с выбора актеров начинает режиссер реализацию своего постановочного замысла—о том, что распределение ролей надо рассматривать как одну из самых трудных *творческих* задач, возникающих перед режиссером, не один раз напоминал К. С. Станиславский. В не слишком оригинальной по своей конструкции, но интересной и, если можно так выразиться, симпатичной картине «Зайчик» (особенно хочется поддержать этот фильм как в целом удачный комедийный опыт) — первой режиссерской работе актера Леонида Быкова — есть фигура некоего обаятельного бюрократа Шабашникова. Шабашников — виртуоз обтекаемых ответов, ничего не означающих, никому не адресованных, ни для чего не предназначенных слов. Он не из тех, кто повышает голос или обижает посетителей, но из тех, кто уж наверняка ничего никому и никогда не сделает. Одним словом, это фигура, обладающая всеми признаками индивидуального характера и вместе с тем собирательная, напоминающая многих.

Основа характера была безусловно заложена в сценарии М. Гинна, Г. Рябкина, К. Рыжова, но сатирический замысел оказался реализованным до конца благодаря тому, что режиссер увидел Шабашникова через Игоря Горбачева, актера со своей характерной речевой манерой, кокетливо-неуклюжей, чуть тяжеловесной повадкой и вызывающе-небрежной пластикой. Все это, как говорится, *легло* на Шабашникова и, главное, вывело его из ряда тех удручающе похожих один на другого бюрократов, разоблачать которых все равно, что изобретать велосипед. По-видимому, в комедии, как и в драме, поиски новых характеров неразрывны с поисками новых и новых актерских индивидуальностей и притом индивидуальностей, разгаданных и раскрытых остро и точно видящими режиссерами.

В том же «Зайчике» роль театрального директора исполняет Сергей Филиппов. На этот раз он играет довольно сдержанно, избегая столь милых сердцу зрителя каскадных излишеств. Но вот что интересно — в довольно привычной комедийной фигуре вдруг возникают почти серьезные психологические оттенки, оказывается, что директор напичкан ходовыми демагогическими оборотами из околотеатрального словесного обихода. Когда кто-то упоминает при нем имя Станиславского, он, с придыханием и охрипнув от душевного возмущения, шепчет: «Ты мне старика не тронь»... В самом тоне, которым произносятся эти слова, содержится намек на то,

что директор имеет особые основания и права защищать авторитет Станиславского и что, следовательно, он сам, так сказать, причастен к этому авторитету. В палитре актера надо было найти эту едва уловимую интонационную краску, превращающую смешное в серьезное.

В отличие от режиссеров театральных, ограниченных чаще всего труппой театра, в котором они работают, режиссеры кинематографические вольны (или, на всякий случай скажем, почти вольны) подбирать актеров, сообразуясь в первую очередь с требованиями своего режиссерского в и́ д е н и я характеров. Значит, надо, чтобы зрелым и точным было это ви́дение, чтобы режиссер, выбирая актеров, высвобождался из-под власти слишком банальных и общих представлений о людях, чтобы его пластическое зрение оставалось на уровне решаемых им идейно-художественных задач.

В этом смысле работа Н. Трофимова — возвращаюсь к картине «Фро» — была не только несомненной и выдающейся удачей самого актера; в неменьшей степени она должна быть признана и удачей постановщика, следствием сделанного им творчески безошибочного выбора (как точен и выбор Алисы Фрейндлих, удивительно сыгравшей свою роль). Однако и выбор этот тоже нельзя считать обусловленным одной только догадливостью режиссера. Он стал возможным только благодаря широте и конкретности требований, предъявленных режиссеру литературным материалом.

Конечно, в картине «Фро» удалось не все; переданы отнюдь не вся тонкость рассказа, не вся его сдержанная и почти застенчивая мудрость. Кое-что из очень своеобразной психологической аргументации Платонова упущено режиссером и чуть-чуть огрублено. Это более всего относится к заключительным эпизодам картины и к сцене отъезда Федора. В распоряжении режиссера не оказалось достаточно емких и точных кинематографических средств для того, чтобы дать зрителям понять многое такое в побуждениях Федора, что, вероятно, не смог бы слишком точно объяснить и он сам.

Но все то, что в картине «Фро» получилось, чаще всего самым непосредственным образом связано с проникновением режиссера в подтекст платоновского повествования, во внутренний мир его героев. В картине Ю. Файта «Пока фронт в обороне» дело обстоит иначе. Проза Ю. Нагибина, переведенная к тому же им самим на язык кинематографа, не предъявляет режиссеру таких сложных требований, как проза А. Платонова. Поставленная Файтом картина не производит впечатления произведения цельного и глубокого, но это, конечно, не потому, что режиссер разошелся с писателем в стилевом решении характеров и кинематографических ситуаций. Я думаю, что режиссерское мышление Файта не в такой степени сложилось, еще не стало столь цельным, чтобы сознательно ломать повествовательную манеру Нагибина.



«Ф р о». На первом плане. А. Завьялова — Фро, А. Фрейндлих — Наташа Букова

Впечатление незаконченности картины, ее внутренней разорванности создается утратой в процессе разработки характеров и эпизодов отчетливой и повелительной с в е р х з а д а ч и. Есть отдельные характеры, тонко прочерченные, но локальные психологические коллизии, но нет того целого, что сразу же объяснило бы нам причину возникновения фильма. Мне случайно попалась на глаза аннотация, приложенная к монтажным листам картины. В этой аннотации сказано, между прочим, что фильм рассказывает о героической работе так называемых седьмых отделов, которые вели в годы войны пропаганду среди войск противника. Материал этот действительно нов и чрезвычайно интересен, но интересен именно потому, что дает возможность поставить ряд жизненных проблем, выходящих далеко за пределы одной, хоть и очень важной военной профессии.

«Ф р о». Н. Трофимов — Нефед Степанович, Г. Юхтин — Федор, А. Завьялова — Фро



Гениальный термин Станиславского до сих пор не потерял своего универсального значения. Нет никаких причин считать его узкотеатральным термином — в кинематографе он тоже совсем не чужой. От умения кинорежиссера подчинить все частные свои решения, изобразительные средства, ситуации, находки и психологические подробности этой самой с в е р х з а д а ч е больше всего зависит успех кинорежиссера. Речь идет об идейной целостности кинематографического раскрытия темы, об умении режиссера смотреть вперед, поднимаясь над соблазнами отдельных постановочных и актерских эффектов.

Вот этого-то умения охватить своим режиссерским взором весь мир, в котором живут и действуют герои (так, как это удалось, например, Григорию Чухраю в «Балладе о солдате», где зрителю предоставляется возможность подняться на вершину великой трагедии войны — по ступенькам интимной поэзии внезапно возникающих человеческих привязанностей и глубоко личных потерь), у Файта в первой его картине не оказалось. Его более всего влекут к себе психологические частности, иногда трогательные и достоверные, но нередко уводящие в сторону от того, что должно быть признано главным в происходящих на экране событиях.

А главное, судя по всему, заключается в том, что иные слишком прямолинейные люди ошибаются, когда считают, будто война на законном, так сказать, основании утверждает свою собственную философию и мораль, отличную от морали и философии мирного времени. Мы именно потому и выиграли войну, что не отступились ни от философии своей, ни от морали. Борьба политрука Русанова за правдивую — во что бы то ни стало правдивую — пропаганду среди вражеских солдат, покоится на фундаменте нашего коммунистического мировоззрения. Это-то и должно было стать тем главным, что открывает нам картина, ее идейно-художественным центром.

Но режиссера не отпускает от себя его пристрастие к своего рода психологической экзотике в характерах самого Русанова (его играет Игорь Косухин) или Шатерникова (Виктор Авдюшко). Образ Шатерникова в сценарии несколько примитивнее, я бы сказал, банальнее, но даже обогащенный режиссером и актером он утратил свое естественное место в картине, свою роль в становлении характера Русанова. В одном из эпизодов картины Русанов является к начальнику политуправления Шорохову и требует, чтобы его отправили на фронт. Его занятия кажутся ему слишком мирными и не соответствующими жестоким велениям войны. Он хочет воевать с оружием в руках и рядом с солдатами. Шорохов (В. Белокуров) внимательно выслушивает его и решает тут же, у себя в кабинете, наглядно объяснить ему его ошибку. Он заставляет не слишком умелого и нетренированого Русанова ползать попластунски, упражняться в стрельбе по мишени, изображающей Геббельса, и, конечно, промахиваться.

Я не могу сказать, чтобы эта сцена привела меня в восторг; применяемый Шороховым педагогический прием не очень убеждает. Но если даже и согласиться с этой сценой, ее нужно решать не в том психологическом ключе, в котором она решена в картине. Здесь гораздо более уместна была бы ироническая грубоватость изображения, нежели та психологически-изысканная недосказанность, к которой прибегает постановщик.

●

...В картинах-дебютах нескольких «ленфильмовских» режиссеров меня заинтересовали только некоторые из встретившихся молодым постановщикам трудностей. Когда ребенка учат плавать, его убеждают в том, что плавать, в сущности говоря, очень легко, что нет ничего проще, как научиться, работая одновременно руками и ногами и правильно дыша, держаться и двигаться в воде. Ребенка при этом, чего греха таить, обманывают — не так-то это на практике просто, но правильно делают, что обманывают. Если его не настроить на оптимистический лад, он никогда плавать не научится.

Но методика эта пригодна не всюду, и особенно опасна она при воспитании будущих художников — живописцев или музыкантов, поэтов или режиссеров. Здесь важнее всего ориентировать людей на непрерывное преодоление трудностей, на решение задач, каждая из которых требует своего, нового, пригодного лишь в данном конкретном случае решения. Художник должен знать уже при первых своих шагах в искусстве, что поиски, если только он действительно намерен и с к а т ь, не бывают легкими. Сладкие и утешительные легенды о том, что закон всемирного тяготения или могучая двигательная сила пара открылись человечеству по свободной прихоти случая, уже давно сданы на хранение сказочникам.

Дебюты, о которых речь шла выше, должны, конечно, многому научить молодых режиссеров, но важнее всего, чтобы они научили каждого из них более точно, глубоко, ясно понимать свои собственные желания в искусстве, те самые высокие цели, которых им хотелось бы в искусстве достичь. Я уже приводил в этой статье слова из «Фауста», и мне хочется закончить свой разговор о ленинградских кинематографических дебютах тоже словами великого Гете, словами, в которых столько могучего, обращенного к молодежи всех поколений оптимизма: «Кому еще расти, тот все поймет».

Михаил ПАПАВА

Радость нежданной встречи

Иной раз бывают встречи с людьми, которые ты запоминаешь на всю жизнь. Это могут быть люди великие и люди совсем простые. Но всегда цельный и яркий человеческий характер доставляет тебе особую эстетическую, душевную радость. Ты вспоминаешь потом отдельные черты этого поразившего тебя характера, как страницы полюбившейся книги, как детали художественной композиции, как отдельные такты врезавшейся в память мелодии.

В кинематографе такие встречи случаются нечасто. Мне кажется, что происходит это еще и потому, что вновь возникшая склонность к так называемому «режиссерскому» кинематографу часто оставляет за бортом нераскрытые возможности актера. Иные из наших молодых режиссеров часто обкрадывают самих себя, думая, что они себя утверждают. Тем важнее и принципиальнее, с моей точки зрения, такие удачи, как Гамлет Смоктуновского, Трубников Ульянова, Серпилин Папанова.

Удивительная догадка режиссера Столпера позволила Папанову в роли Серпилина совершенно по-новому раскрыть свое великолепное дарование.

Принц Датский в трактовке Козинцева и исполнении Смоктуновского вдруг стряхнул пропыленные одежды традиции и стал почти что нашим современником.

Ульянов всю свою долгую актерскую биографию точно ждал сценария Нагибина и постановки режиссера Салтыкова, чтобы заговорить с экрана во всю мощь своего таланта.

Бесспорно, что именно в этом ряду стоит работа грузинского актера Серго Закариадзе в фильме «Отец солдата»*, поставленном режиссером Резо Чхеидзе по сценарию Сулико Жгенти.

Должен покаяться, что мое знакомство с творчеством Закариадзе ограничилось одной и давней встречей. В свое время он исполнил роль придворного философа при турецком дворе в исторической драме о Скандербеге, поставленной С. Юткевичем по моему сценарию. Эту сравнительно небольшую роль актер тогда исполнил с блеском. Но какая огромная дистанция лежит между утонченным цинизмом созданного им тогда образа и поразительной достоверностью чистой и мужественной души старого грузинского крестьянина.

В фильме «Отец солдата» нет запутанной и сложной фабулы. История, рассказанная здесь, необыкновенно проста. В далекое грузинское село, где нет пожарищ войны и мирно растут виноградные лозы, приходит известие, что ранен на фронте сын старого крестьянина Махарашвили. Огромный и немногословный старик после долгих раздумий решается поехать через всю страну, чтобы повидать сына, лежащего в госпитале. История эта так же проста, как и рассказ о нескольких днях отпуска бойца в «Балладе о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая. Есть что-то родственное в этих двух работах. Картину Резо Чхеидзе можно было назвать и «Балладой об отце солдата».

Иногда мы спорим, что такое национальная форма в социалистическом искусстве. Этот вопрос особенно часто возникает при оценке работ республиканских студий.

Не так давно в «Литературной газете» шла долгая дискуссия об оскудении русских национальных форм культуры, поднятая статьей В. Солоухина. В эту неправомерно разросшуюся дискуссию включилось немало писателей, критиков, читателей. При всей ожесточенности этой полемики—водить ли хороводы сегодня и носить ли русским дояркам национальные костюмы — у меня все время было ощущение, что разговор не затрагивает самого главного и идет по касательной.

---

* Сценарий С. Жгенти. Постановка Р. Чхеидзе. Операторы Л. Сухов, А. Филипашвили. Художники З. Медамаришвили, Н. Кабеги. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператор Д. Ломидзе. Редакторы А. Махарадзе, М. Саралидзе. «Грузия-фильм», 1964.

Я не случайно вспомнил эту дискуссию. В кинематографе национальная принадлежность картины очень часто определялась только ее внешней формой — типажем актера, национальным костюмом или подробностями свадебных обрядов.

В таких фильмах герой очень часто был мертв от рождения. Общепринятую схему одевали в черкеску, восточный халат или напяливали на нее украинские бусы. Но от этого не было легче. Вот уж чего не скажешь об образе, созданном Закариадзе. Он плоть от плоти своего народа. Он прекрасно жив, этот старый грузинский крестьянин, и в фильме и в нашей памяти, когда уже давно погас свет экрана. Он настолько реален и объемен, этот удивительный национальный характер, что ты уже забываешь о гранях актерского мастерства. Может быть, именно поэтому рядом с ним особенно выцветает всякая схема, всякая условная «выдумка», все общепринятое и уже знакомое, что есть и в этом фильме. Махарашвили — Закариадзе, как некая кариатида, стоит в фильме, держа своими могучими руками свод всего кинематографического произведения.

Этот удивительный образ не случайно появился в картине Резо Чхеидзе. Режиссер шел к нему. Мы помним прелестную картину «Лурджа Магданы», поставленную Чхеидзе вместе с Тенгизом Абуладзе. Но тогда иные «умудренные» товарищи укоризненно покачивали головами: «Конечно, это успех. Но почему молодые и талантливые режиссеры избрали такой материал для своего дебюта? Не бегство ли это от современности?»

И вот сейчас только выясняется, что «Лурджа Магданы» была поиском своего пути, отличного, скажем, от традиций Госкинпрома Грузии, так долго державших в своем плену художественную форму в грузинской кинематографии. В фильме чувствовалась влюбленность художников в национальное своеобразие своего народа, в неповторимость колорита своей страны. Они словно ощупывали корни дерева, прежде чем показать его крону и листву, шумящую уже в современности. Мне кажется, что не будь этой первой картины Р. Чхеидзе, не было бы и «Отца солдата», этой интереснейшей его работы.

А теперь вернемся снова к Закариадзе и его герою. Это большой, неторопливый и сумрачный на вид старик. Его поездка переполошила все село. На него сыплется град советов, вопросов, просьб. Наконец жена, не выдержав, кричит: «Вымолви хоть слово перед отъездом!»

Мы слышим первую реплику старика: «А что говорить? Еду и все!»

Где-то здесь, уже с первой этой реплики Закариадзе, сопровождаемой характерным жестом, у нас возникает и первый ток внутреннего доверия к очень любопытному, яркому народному характеру, что неторопливо раскрывает перед нами актер в своем художественном исследовании.

Вот его наивное буйство в далеком госпитале. Вот он в палате, где недавно был сын, снова отправившийся на фронт. Широкие ладони старика гладят койку, на которой сын недавно лежал. Он прикасается к матрацу с той же застенчивой нежностью, с какой еще недавно касался виноградных листьев в своем селе. Он готов поделиться с русскими пареньками, лежащими здесь, не только удивительными гостинцами, что вез сыну, но и частью той любви, что переполняет его сердце. Ведь они товарищи сына.

И новая сцена. Сын совсем недалеко, два часа езды, но пропуск кончается именно здесь. Какой-то боец, с которым ему потом суждено подружиться, уговаривает его плюнуть на пропуск и вскочить в любой проходящий эшелон.

Казалось бы, все просто?.. Но старик клянет коменданта, посылая ему грузинские ругательства, и сидит, растерянный, на станции. Он привык уважать законы и даже эту проклятую бумажку, которая не дает ему встретиться с сыном. И это не условное препятствие. Это удивительно точная черта крестьянского характера, мешающая старику принять столь «рискованное» решение.

А дальше идет цепь удивительных приключений героя. Он все-таки втискивается в последнюю ми-

«Отец солдата». С. Закариадзе — отец



нуту в эшелон. Потом его арестовывают и ведут под конвоем. Какой-то офицер, сообразив, в чем дело, приказывает отвести отца на ночлег и отправить обратно. Но утром наступают немцы, и старик нежданно оказывается в самой гуще войны. Горит подожженный хлеб, и падают люди. Старик, сняв одежду, пытается в этот момент тушить хлеб. Так жестокая фантасмагория войны входит в его сознание именно этим, особо страшным для него образом горящего хлеба.

В этой сцене, как и в ряде других, повествование фильма доходит до высот большого художественного обобщения изображаемого характера и самого образа войны именно через этот характер.



«Отец солдата»

Человек мира и труда, попавший сюда по велению отцовского сердца, постепенно на наших глазах становится человеком войны. Ранен его товарищ — русский боец. Старик тащит его на спине. Тот бредит и просит воды. Но когда старик возвращается, неожиданно возникший эсэсовец деловито расстреливает раненого из автомата. Безоружный старик в гневе идет на фашиста. Ярость и брезгливое удивление на лице Закариадзе — Махарашвили — может ли быть такое? Руками, похожими на корни большого дерева, он вырывает автомат и убивает эсэсовца прикладом. Удивительна эта режиссерская находка! Добрые и могучие руки крестьянина когда-то вот так же молотили хлеб, а сейчас они уничтожают чудовищный сорняк зла, выросшего на земле.

Еще недавно мы были свидетелями ночного горестного раздумья старика — куда бежать, что делать? В этой сцене как бы рвутся последние нити, связывающие Махарашвили — Закариадзе с мирными буднями оставленного им села. Пред ним предстал лик народной войны, где сражаются женщины и дети. Его место здесь. Но не так просто доказать старику свое право стоять в строю. После долгих мытарств и отказов он предстает перед генералом. На вопрос — сколько ему лет — Махарашвили с неподражаемым простодушием и грубоватостью отвечает: «А тебе какое дело?» В азарте он предлагает побороться с ним «высшему командованию». Если кто-нибудь положит его на лопатки, он уйдет и не будет докучать своими просьбами о зачислении в армию. Такая неожиданная и чисто народная форма разрешения спора, предложенная стариком, оказывается столь убедительной, что генерал сдается. В пересказе может показаться, что это всего лишь «гэг», «находка» сценариста. Нет, это ощущаешь как естественное проявление народного характера, показанного нам. Закариадзе ведет эту труднейшую сцену с такой внутренней убежденностью и веселым азартом, что и здесь выходит победителем. Жаль только, что его партнер-генерал лишь исполняет служебные функции, а не становится образом.

К сожалению, в фильме никто не может подняться вровень с Закариадзе или хотя бы приблизиться к нему. Образы бойцов, мальчонки, который в войне становится заправским «мужиком», безногого матроса, генерала, о котором я только что сказал,— все эти зарисовки не несут в себе никакого открытия. Они точно взяты напрокат из других фильмов. Они уже видены нами и призваны лишь к созданию атмосферы, окружающей Закариадзе. А он в своем удивительном актерском полете уже давно в стратосфере...

Судьба посылает ему, уже на фронтовых дорогах, удивительную весть о сыне. На пролете моста надпись: «Здесь первыми прошли танки старшего лейтенанта Махарашвили».

Но какой он сейчас — его мальчик, его Годердзи? Эта мысль тревожит старика после одной из лучших, необычайно емкой по внутреннему смыслу сцены.

Они уже на немецкой земле. Виден остроконечный силуэт кирхи. Двое испуганных ребятишек рассматривают русские танки. И вдруг старик видит виноградные лозы. Забыв о горестях войны, просияв лицом, точно встретив старых знакомых из большого и доброго мира, крестьянин склоняется над лозой, поправляет ее израненные листья. И когда наши танки собираются идти дальше, напрямик, через виноградник, на их пути встает старик.



«Отец солдата»

Огромный, исполненный гнева, он сбивает с ног одного из бойцов, защищая немецкий виноградник.

— Это же живой, слушай, — кричит старик.— Ему не больно? Да?.. Еще ни одно дерево не посадил. Такой сад портишь...

И снова поражаешься мастерству Закариадзе. Вся эта сцена проведена, что называется, на одном дыхании. Такова высокая правда его ярости и раздумья, что ожесточение мести, которым охвачены наши бойцы, уступает место забытой человечности. Танки обходят виноградник.

Этот эпизод очень характерен для поисков своего пути и сценаристом С. Жгенти и режиссером Р. Чхеидзе. Так, уже много раз виденная тема войны рождает новые и убеждающие открытия.

Однако в интереснейшем поиске художников не всюду ждет удача. Иногда слишком прямо поставленная задача не под силу даже мастерству С. Закариадзе. Вот ползут по снегу, идя в дозор, бойцы вместе со стариком. Они находят в снегу поваленный пограничный столб с надписью «СССР». Обрадовавшись, позабыв об опасности, они водружают его на место. На мой взгляд, эта сцена не удалась. Почему? Слишком отчетливо мы чувствуем здесь авторское и режиссерское задание. Обнаженная и прямая символика этой сцены сразу исчерпывает себя.

Но в конце фильма настойчивые поиски актера и режиссера снова ведут к успеху. Мы уже не раз видели ожесточенные штурмы домов, где засели немцы, или наоборот — защиту дома, в котором стоят насмерть наши бойцы. Все эти сцены идут от знаменитого сталинградского «дома Павлова».

И здесь снова: на верхнем этаже наши, посредине немцы, а на первом — отряд бойцов, где Махарашвили. Но дело оказывается совсем не в баталии. Командование предлагает немцам сдаться во избежание ненужного кровопролития. Странная, непостижимая тишина воцаряется в доме.

И вдруг откуда-то сверху доносится грузинская песня. Лирический, плавный напев звучит в гулкой тишине дома. Это поет Годердзи — сын старика Махарашвили. Встреча наконец близка, но их разделяют враги. Настороженную тишину военного дома разрывают радостные крики. Сын спрашивает о матери, о своем селе, о винограднике. Никто здесь не произносит патетических слов о мире. Но этот домашний, казалось бы, бытовой разговор отца и сына, разделенных войной и не могущих обнять друг друга, становится поразительным по силе обличением самой противоестественности войны.

...Кончаются часы перемирия. Немцы не сдаются. Снова выстрелы в недавней тишине. Столько времени из далекого своего села шел старик Махарашвили, чтобы обнять сына. И вот...

«Как ты вырос, сынок мой! Какой ты стал большой»,— шепчет старик, всматриваясь в возмужавшее, но уже мертвое лицо сына.

...Обыденного и сурового материала войны коснулась рука талантливых художников. Сцена, начавшаяся почти что в натуралистических тонах, взлетает ввысь и становится языком подлинной и суровой поэзии. И тогда мы понимаем, что Резо Чхеидзе смыкается в своем творчестве с такими работами, как «Элисо» Шенгелая и «Соль Сванетии» Калатозова. Так происходит и встреча поколений.

Я старался быть беспристрастным в своей оценке фильма. Но его большие и принципиальные удачи несомненно перекрывают его слабости, и потому хочется поздравить наших друзей с радостью победы.

И прежде всего надо поздравить и поддержать на этом пути режиссера Резо Чхеидзе. Его предыдущие картины «Майя из Цхнети», «Клад» и особенно «Морская тропа» огорчили и кинематографистов и зрителей. В этих работах не было биения большой и направленной мысли, а главное — полнокровия жизни. В «Морской тропе» режиссер увлекся чисто внешними приемами, стараясь привлечь внимание теми или иными эффектами.

Хорошо, что Чхеидзе вернулся к тем тенденциям, которые столь ярко выражены в фильме «Лурджа Магданы».

Беру на себя смелость утверждать, что народный образ старого крестьянина Махарашвили, представший в фильме «Отец солдата», займет свое законное место среди лучших созданий нашего советского кинематографа.

Сергей ЮТКЕВИЧ

Ленин, Маяковский, Брехт и пафос

Немецкий теоретический журнал «Фильм» (ГДР) обратился к советскому режиссеру, народному артисту СССР Сергею Юткевичу, избранному, как известно, два года назад членом-корреспондентом Немецкой Академии искусств и присутствовавшему по приглашению Академии в Веймаре на Шекспировских торжествах, с просьбой ответить на ряд вопросов в связи с его работой над фильмом о Ленине и по ряду проблем общетеоретического порядка. Эту беседу, записанную на магнитофон (ее вел член редколлегии журнала «Фильм» искусствовед Герман Херлингхауз), мы публикуем с небольшими сокращениями.

Герман Херлингхауз. У каждого художника есть своя тема, в которой находит свое полное воплощение его творческая натура. Не является ли для вас такой темой образ Ленина и его жизнь?

Сергей Юткевич. Да, вы правы, это действительно моя главная тема. Прошло уже 26 лет с тех пор, как я снял по сценарию Н. Погодина фильм «Человек с ружьем», рассказывавший о встрече простого солдата с Лениным.

Мне довелось убедиться, что «Человек с ружьем» живет еще на экране; очевидно, ему и сегодня еще есть, что сказать людям не только в связи с какой-то юбилейной датой, но и тогда, когда его просто показывают в обычной кинопрограмме в кинотеатрах у нас и за рубежом. Это меня очень радует и в то же время заставляет призадуматься. В такой реакции зрителя я усматриваю подтверждение неизменной актуальности этой темы и связанных с ней высоких требований.

Г. Х. Уже тогда, по окончании первого фильма, вами овладело стремление к дальнейшему развитию этой темы?

С. Ю. В своей следующей работе «Яков Свердлов» (1940) я вновь обратился к образу Ленина. Хотя он возникает только в одном эпизоде, но мне кажется, что это стало нужным этапом в развитии художественной разработки образа. Уже в своем первом фильме мы с Н. Ф. Погодиным хотели показать человеческие черты Ленина. Вместе с актером Максимом Максимовичем Штраухом нам удалось, как нам кажется, приблизиться к этому в эпизоде прихода Ленина к тяжело больному, лежащему при смерти Свердлову. Хоть этот эпизод невелик по метражу, зритель, как мне думается, ощутил то, что нам хотелось выразить,— душевное, исполненное сочувствия отношение Ленина к своему соратнику, его демократизм, внимательность и любовь к человеку.

Третий фильм о Ленине постигла горькая участь, но не по вине нашего творческого коллектива.

В 1947 году я снял по пьесе Николая Погодина «Кремлевские куранты» фильм под названием «Свет над Россией». В основе пьесы лежала историческая концепция, согласно которой Ленин был показан как создатель и вдохновитель плана электрификации России. Но фильм не вышел на экраны.

После XX съезда КПСС, когда в нашей стране были возрождены ленинские нормы, мне предложили восстановить фильм. К сожалению, позитив и негатив были уничтожены, а из сохранившихся после перемонтажа материалов собрать картину в ее первом варианте оказалось невозможным. Таким образом, погибло несколько лет творческой работы.

В 1957 году я закончил фильм «Рассказы о Ленине». Он состоит из двух новелл: первая повествует о периоде пребывания Ленина в Разливе, когда он, уйдя в подполье, ютился в шалаше на берегу Финского залива; вторая новелла (по сценарию Евгения Габриловича) рассказывает о последних месяцах жизни Ильича.

Г. Х. Во всех ваших фильмах образ Ленина воплощен Максимом Штраухом?

С. Ю. С Максимом Штраухом меня связывает многолетняя творческая дружба. Как вам известно, сначала он работал с Эйзенштейном в качестве ассистента режиссера по фильмам «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и «Старое и новое». После Бориса Щукина — этого великого и, к сожалению, слишком рано умершего исполнителя роли Ленина — Максим Штраух принадлежит, на мой взгляд, к тем большим актерам, которые наилучшим образом соответствуют этой роли не только потому, что располагают выдающимися актерскими средствами, но и потому, что они как бы сочетают свое мастерство с осознанием и анализом исторического процесса.

Г. Х. В июне 1964 года вы приступили к съемкам своего нового фильма «Ленин в Польше», который посвящен тому периоду жизни Ленина накануне первой мировой войны, который никогда еще не воспроизводился в искусстве. Почему вы остановили свой выбор именно на этом этапе?

С. Ю. Пребывание Ленина в Польше приобретает особое значение в силу того, что оно совпало с началом первой мировой войны. К этому периоду относятся очень важные мысли Ленина, касавшиеся судьбы и задач международных рабочих партий, и в первую очередь партии большевиков, и определявшие отношения марксистов к вопросам войны и мира. В это время Ленин продолжал разрабатывать проблемы тактики и стратегии пролетариата; именно тогда возник его знаменитый тезис о перерастании войны империалистической в войну гражданскую.

Г. Х. Следовательно, действие фильма не будет ограничено внешними датами его жизненного пути?

С. Ю. Мы начинаем с драматической ситуации, обусловленной началом войны. На основании нелепого обвинения в шпионаже Ленина арестовывают и бросают в тюрьму маленького городка Новый Тарг, входившего в те времена в состав австро-венгерской монархии. Мы с кинодраматургом Евгением Габриловичем поставили перед собой задачу показать внутренние процессы, силу, глубину и многогранность мысли Ленина, проследить, каким образом события истории отражаются на процессе его мышления.

Г. Х. Не расскажете ли вы нам немного о драматургии фильма?

С. Ю. Сценарий построен сложно: в нем как бы переплетаются, скрещиваются, сталкиваются несколько пластов. Первый драматургический пласт охватывает все, что связано с пребыванием Ленина в тюрьме. Здесь и допрос у следователя, старающегося изо всех сил уличить Ленина в шпионаже, и взаимоотношения Ленина с персоналом тюрьмы, и его краткие свидания с Надеждой Константиновной Крупской и польскими друзьями, делавшими все возможное, чтобы вызволить его из неволи. И, наконец, Ленин наедине с собой в камере и на прогулках по тюремному двору. Можно себе представить, какую интенсивную работу совершал ленинский ум во время этого вынужденного, насильственного одиночества. И здесь для воспроизведения этой духовной сферы нам приходят на помощь все возможности искусства кино. Прежде казалось, что литературе принадлежит преимущественное право глубоко проникать в душу, мысли и чувства человека. Однако современное киноискусство сделало большие успехи, позволившие ему отразить эти сферы столь же глубоко, как это делает литература.

Таким образом, мысли Ленина составляют как бы второй драматургический пласт, они раздвигают стены темницы, обращаются к прошлому, анализируют настоящее и летят в будущее. Процесс мышления раскрывается на экране посредством свободного пользования пространством и временем. Как известно, Ленин выводил свои гениальные обобщения и заключения из конкретной действительности: он шел от конкретного к общему и от общего возвращался снова к конкретному, к действию. Его ассоциативное мышление вызывало в нем воспоминания об определенных фактах, встречах и событиях.

Поэтому третий пласт сценария включает в себя встречи Ленина с людьми Польши вне тюрьмы. Этот пласт очень важен, так как в нем отражается характерная особенность Ленина: его необычайная внимательность к людям, особенно польским трудящимся, чей опыт служил для него источником многих ценных знаний и выводов.

Г. Х. В ваших предыдущих фильмах рядом с Лениным стояли в первую очередь простые люди. В «Человеке с ружьем» Ленин встречается в Смольном с Шадриным, так же обстоит дело в «Якове Свердлове», и в эпическое повествование «Рассказов о Ленине» вплетаются образы из народа.

С. Ю. Наш новый фильм продолжает эту драматургическую традицию; на сей раз перед нами два образа — польская девушка Улька, прислуживавшая в то время в доме Ленина, и ее жених, молодой пастух Анджей. Это простая история двух юных людей, чья любовь загублена войной. В этой истории, которая вполне могла иметь место и в действительности, отражена также проблема преодоления предубеждений, исходящих от шовинистически настроенных кругов польской буржуазии. Именно они подстрекали польское население против России, против всего русского. И тут нам предстояло образно выразить мысль о том, что пути польского и русского народов объединяются в борьбе за революционное освобождение, что свобода Польши возможна только вместе со свободой России.

Судьба обоих молодых людей — пастуха и девушки — становится воплощением трагических взаимоотношений между польским и русским народами. Юноша, влекомый патриотическим порывом, сражается на стороне австрийцев в рядах польского легиона. Он жертвует жизнью ради, казалось бы, свободной Польши, идя против своего брата, русского солдата, не понимая, что с ним его объединяет одинаковая историческая социальная судьба.

Четвертый пласт фильма строится на основе подлинных документальных материалов той эпохи.

Г. Х. И на сей раз старая привязанность к документальному кино не позволила вам обойти его?

С. Ю. Я принципиально считаю, что режиссеру художественных фильмов никогда не лишне обращаться к документальному кино. К тому же в нашем фильме документальный материал напрашивается сам собой. В своих мемуарах Надежда Константиновна Крупская пишет, что в ту пору в их доме Ленин и его друзья делились на две категории: «прогулистов» и «синемистов». «Прогулисты» были страстными любителями прогулок, а «синемисты» предпочитали кино.

Ленин увлекался прогулками (не только из чисто спортивного интереса, но также и потому, что получал таким образом возможность побеседовать с жителями гор — гуралями и с крестьянами); но он также ходил в кино, где его в первую очередь интересовала кинохроника. Поэтому мы показываем Ленина в маленьком краковском кинотеатрике, где он смотрит запечатленные на пленку события тех лет.

Г. Х. Где вы взяли кинохронику?

С. Ю. Нам помогли найти исключительно интересный материал сотрудники нашего Госфильмофонда.

Г. Х. Как вы собираетесь ввести этот материал?

С. Ю. Во-первых, непосредственным образом: Ленин видит на экране военные приготовления империалистических сил, лихорадочное развитие техники, гонку вооружений, встречи государственных деятелей разных стран.

Во-вторых, мы делаем это косвенно: одинокие прогулки Ленина по тюремному двору монтируются с хроникальными вставками, передающими шовинистический угар, охвативший в ту пору весь мир: военные парады во всех странах, рекрутские наборы, руководителей государств, стоящих у кормила власти. И на этом фоне — фигура Ленина, единственного, кто предвидел трагедию, которую навлекали на человечество, и кто указал на перспективу революционного выхода из этой трагической бойни.

Г. Х. Если, как вы говорите, речь идет о раскрытии процесса мышления Ленина, то для этого требуются, очевидно, новые специфические приемы озвучания.

С. Ю. Мы строим весь фильм как внутренний монолог Ленина.

Г. Х. Утверждают, что столь серьезная тема не терпит никаких экспериментов.

С. Ю. Мы с Габриловичем убеждены, что именно содержание фильма вполне оправдывает творческий эксперимент.

Г. Х. Не можете ли вы объяснить подробнее?

С. Ю. Главенствующим элементом является для нас голос Ленина, голос его мысли — его реакции на встречи с окружающими людьми, его восприятие и оценка общей обстановки и атмосферы, его активное вмешательство в действительность.

Еще Эйзенштейн мечтал о внутреннем монологе, когда он задумывал «Американскую трагедию».

Нам известны также многочисленные примеры из области литературы, построенные на внутреннем монологе. На мой взгляд, фильм обладает особым свойством: в кинематографическом контексте слово и изображение могут соединяться, вступая между собой в очень своеобразные соотношения. Если они соче-

таются контрапунктически, то возникает предпосылка для зримой передачи интересных и сложных ассоциаций.

Г. Х. Вы согласны с заявкой о звуковом кино, опубликованной в 1928 году Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым?

С. Ю. Да, целиком и полностью. Советское кино первым начало поиски в этом направлении. В своем простейшем выражении монтажная теория Эйзенштейна, возникшая еще во времена немого кино, утверждает, что столкновение двух различных монтажных кусков порождает новое, третье понятие: вот тут-то кроется очень ценная, ныне зачастую упускаемая из виду возможность выражения больших идей.

Г. Х. Но некоторые представители современной западной кинематографии вполне учитывают ее.

С. Ю. В современном буржуазном кинематографе наблюдаются многочисленные попытки использовать этот метод. Примером могут служить «Земляничная поляна» Бергмана, «Хиросима, моя любовь» или «В прошлом году в Мариенбаде» Рене — фильм, выдержанный в совершенно иной манере. В этих примерах следует, однако, отметить, что исключительно плодотворный и чрезвычайно богатый возможностями метод используется в принципе для достижения одной цели: для анатомирования психики человека. Против этого нельзя, естественно, возразить, однако для нас существенно важно, о каком человеке идет при этом речь.

Такому писателю, как Джойсу, потребовалась примерно тысяча страниц, чтобы раскрыть в «Улиссе» внутренний мир некоего Блюма, филистера из Дублина. Разумеется, каждый человек на свой лад интересен, но, с нашей точки зрения, в первую очередь интересен человек, который играет определяющую роль в историческом процессе.

Революционному искусству по плечу задача воплощения такой гениальной личности, как Ленин, оно способно заглянуть в его внутренний мир. При этом мы сталкиваемся не просто с проблемами и размышлениями одного лица — хотя Ленин и был самым человечным человеком,— а с проблемами, затрагивавшими судьбы всего человечества.

К сожалению, мы все еще часто совершаем ошибку, отдавая многогранные средства современного кинематографа как бы на откуп буржуазной кинематографии. Это совершенно неправильно! Тем более что советское кино с самого своего зарождения отличалось революционным духом и готовностью к экспериментированию. Я рос с 20-х годов вместе с советским кинематографом. И не могу не продолжать и не развивать эти его традиции дальше в своем новом фильме.

Г. Х. Соблюдается ли принцип внутреннего монолога на протяжении всего фильма?

С. Ю. Мы ставим перед собой эту цель и вряд ли пойдем на компромисс.

Например, в эпизоде допроса мы видим на экране следователя, задающего вопросы, и Ленина, отвечающего на них. Но слышим мы только внутренний голос Ленина: «Он спросил у меня то-то и то-то... Я обдумал, как следует ему ответить. Я сказал, например, о том, что выступал с лекциями перед польскими студентами, но о главном — о своих встречах с польскими рабочими, о тесных связях, которые я поддерживал с левым крылом польских социал-демократов, — я умолчал...» Я цитирую по памяти, но вы можете из сказанного понять, что мы ведем диалог и монолог одновременно.

Г. Х. Этот метод требует от актера очень многого...

С. Ю. ...и в то же время дает ему большие возможности, которыми мы, сценаристы и режиссеры, не часто балуем его.

Противники этого метода, или, вернее, те, кто спорили с нами по поводу такого использования звука, скептически предрекали, что фильм будет в результате отмечен печатью монотонности.

Разумеется, момент, создающий напряжение, переносится из плоскости действия в плоскость мышления. В статье о киноправде и кинолжи* я упоминал фильм «Последние страницы» — документальную ленту о Ленине, в которой диалог ведут два голоса — Крупской и Ленина. В центре этого бессюжетного фильма неопубликованные рукописи Ленина, то есть, по существу, просто исписанные листы. Тем не менее фильм очень интересен. Как всегда решающим является то, что и как говорится на экране.

Разве можно упрекнуть Кането Синдо в том, что в его картине «Голый остров» не произносится ни одного слова? Но в нем заключаются напряжение, правда, совершенно отличные по характеру от того, к чему мы привыкли в фильмах так называемого прямого действия.

* Сергей Юткевич. Размышления о киноправде и кинолжи. «Искусство кино», 1964, № 1.

Слово и речь в фильме — а вместе с ними и актер — слишком часто обесценивались, поэтому возникла необходимость в новых идеях, для того чтобы вернуть им истинную цену. Ален Рене продемонстрировал в своем фильме «В прошлом году в Мариенбаде» смысловую опустошенность слова; недаром он сказал: «Я не знаю даже, кто произносит ту или иную реплику и когда это происходит». Вместе с Роб-Грийе он придумал сложную «кибернетическую машину» для выражения очень ограниченной темы. Могут, разумеется, возразить, что тема его картины — история современных Тристана и Изольды, вечная тема любви и т. п. Но фильм фактически представляет собой традиционно-банальный конфликт — треугольник, ради которого и был сконструирован сверхсложный метод звуко-зрительного контрапункта. Воистину «кибернетический аппарат» для производства спичек! При том, что существуют очень удобные зажигалки, для того чтобы преспокойно зажечь сигарету.

«Голый остров» легко понять; простоте и величию темы соответствуют скупые и смелые средства. Непривычный к ним зритель может отвергнуть фильм; но ведь тому виной будут, между прочим, и те драматургические штампы, которыми мы его пичкаем. И тут встает вопрос об эстетическом воспитании...

Г. Х. Ваша работа над сценарием фильма совпала с театральной постановкой «Карьеры Артуро Уи», которую вы одновременно готовили в Студенческом театре Московского университета. Весьма часто высказывалось мнение о том, что работа в кино и в театре несовместима.

С. Ю. Нечто подобное говорил мой друг Михаил Ромм в одной из своих статей; он предрекал «близкий конец театра» и его замену кинематографом и телевидением. Я придерживаюсь иного мнения. Кино и театр — совершенно различные формы искусства, но они могут во многих отношениях оплодотворять друг друга. Вероятно, так же к данному вопросу относятся и Висконти и Бергман. Питер Брук тоже работает в обеих сферах, а Джозеф Лоузи дебютировал, как известно, постановками пьес Брехта в США. Можно привести еще немало подобных примеров. Для меня работа над сценарием и одновременная постановка «Артуро Уи» тоже оказались весьма плодотворными.

Г. Х. Творчество Брехта высоко ценится в Советском Союзе. В наши дни многие его пьесы включены, правда с некоторым опозданием, в репертуар советских театров. Можно ли говорить о влиянии Брехта на советское кино?

С. Ю. Мне кажется, что влияние Брехта гораздо шире и выходит далеко за пределы только постановки его пьес. Но этот вопрос требует отдельного продолжительного разговора. Я убежден, что между идеями Эйзенштейна об интеллектуальном кинематографе и брехтовской теорией эпического театра есть глубокое внутреннее созвучие. Оба они были художниками революции, искавшими новые выразительные средства для передачи революционного содержания своих произведений и стремившимися противопоставить эти средства буржуазному искусству как в театре, так и в кино.

Можно полемизировать с теоретическими взглядами Эйзенштейна, но в исторической перспективе ныне бесспорно, что Эйзенштейн первым подошел к овладению большими, невиданными возможностями кино как искусства. Моя точка зрения подтверждается всем тем, что создают ныне прогрессивные художники Запада. Эйзенштейну первому удалось сформулировать новые перспективы кинематографа как искусства, которое может и обязано трактовать большие и сложные социально-философские проблемы нашего времени.

Из сказанного вовсе не следует, что интеллектуальные свойства или, вернее, возможности кино лишают его эмоциональной силы и превращают в искусство для избранных, в некий бесстрастный «интеллектуальный фильм».

Брехт добивался большой страстности мысли, он восставал против старой аристотелевой эстетики, против буржуазной драмы, оглушавшей зрителя псевдоэмоциями. В своих эпических драмах он стремился увлечь зрителя смыслом, идеей, заставить его самостоятельно осмысливать ход истории.

Не этого ли хотел и Эйзенштейн?

Эйзенштейн и Брехт были в первую очередь художниками-марксистами, исследовавшими значение и смысл диалектического развития исторических, политических, экономических и моральных процессов. Поэтому они были пионерами в своей области, поэтому им нужны были новые формы выражения.

Г. Х. Если эти мысли занимали вас во время подготовки сценария, то ваш фильм будет брехтовским по духу.

С. Ю. Нельзя говорить о механическом перенесении в наш фильм брехтовских драматургических приемов.

Показательно, что Брехту в кино почти всегда не везло. Возможно, причина заключалась в том, что обычно пытались перенести на экран внешние сценические особенности его пьес, упуская из виду более глубокие, основные черты его поэтики.

Если Брехт считал необходимым использовать на сцене такие элементы, как «зонги», проекцию текстов, различные формы лирических отступлений для достижения «эффекта отчуждения», то было бы ошибочным копировать это в кино. Гораздо важнее полностью использовать в кинематографическом плане такое же многообразие форм, с тем чтобы активизировать зрителя и мобилизовать его способность к ассоциативному мышлению. В этом смысле можно сказать, что наш фильм ориентируется на Брехта.

Я уже говорил выше о различных драматургических пластах в нашем сценарии, которые, по-моему, создают «эффект отчуждения» в соответствии с брехтовским принципом. К этому добавим, наконец, в качестве очень веского элемента трактовку звука в нашем фильме. Наряду с голосом Ленина будут слышны многочисленные и разнообразные шумы, свойственные звуковому миру, его окружающему.

Даже в эпизодах полнейшего одиночества Ленина окружают звуки, порождаемые в его сознании определенными ассоциациями. Так, например, один эпизод посвящен преодолению чувства одиночества в тюрьме. Ленин оказался в тюрьме в период, когда все его существо рвалось к действию.

В философском смысле Ленин никогда не чувствовал себя одиноким, ибо он всегда был связан с человечеством и партией. Но в данном случае он был физически одинок, как может быть одинок человек в тюрьме. И тогда перед его как бы внутренним слухом возникают мелодии прелюдов Шопена и стихов Мицкевича. А на экране камеру заполняют люди, пришедшие сюда, чтобы помочь преодолеть одиночество. Это польские крестьяне, рабочие железнодорожного депо, соратники из Кракова. Словом, все те, с кем сдружился он за время пребывания на польской земле.

В немногих словах нельзя описать все многообразие приемов, применяемых нами в звуко-зрительном контрапункте. В этом смысле одновременная работа над постановкой «Артуро Уи» дала толчок для многих моих кинематографических замыслов. Фильм не будет следовать внешне ни Эйзенштейну, ни Брехту, ни пластическому рисунку моих предыдущих кинокартин. Тем не менее размышления, занимавшие меня в это время, можно было бы обозначить как размышления о Брехте.

Г. Х. Вашему ленинскому фильму предшествовала мультипликационная лента «Баня». Было ли это случайностью?

С. Ю. Ничуть. Драматургия Маяковского по существу родственна брехтовской, несмотря на все внешнее различие их стилистики. Это подтверждается любовью Брехта к творчеству Маяковского. Одним из самых волнующих моментов в моей жизни были высказывания Брехта о постановках «Клопа» и «Бани» в Московском театре сатиры, в которые я вложил так много усилий. Брехт, посмотрев эти спектакли, написал, что они относятся к самым сильным московским театральным впечатлениям.

Поэзия Маяковского и Брехта мне так же близка, как драматургия Шекспира. И не случайно Луи Арагон озаглавил одну из своих статей «Маяковский и Шекспир». В этом нет ничего парадоксального. Брехт также часто обращался к Шекспиру.

Г. Х. Можно ли сказать, что имена Ленина, Шекспира, Маяковского и Брехта определяют единое целое, самую сущность ваших вкусов и интересов?..

С. Ю. Я согласен с этой формулировкой.

Г. Х. В таком случае я хотел бы спросить вас о том, как вы относитесь к пафосу?

С. Ю. Это весьма интересная проблема, ибо в творчестве каждого из названных авторов своеобразно воплощен пафос больших общественных и человеческих преобразований. Проблема пафоса требует гораздо более глубокого анализа и освещения, чем обычно принято считать.

Г. Х. Как вы определяете пафос?

С. Ю. Пафос может быть воплощен в самых различных формах. Я имею в виду не только стилистическое, но прежде всего философское значение слова — пафос как выражение революционной идеи, революционного миропонимания. Именно так следует понимать приверженность Эйзенштейна к пафосу. В современном буржуазном искусстве не может возникнуть подлинный пафос, ибо он неразрывно связан с защитой и осуществлением идей

революции. Таким революционным пафосом проникнуты советские фильмы, лучшие фильмы социалистических стран, а также произведения прогрессивных художников Запада.

Задача состоит в том, чтобы не трактовать пафос односторонне и не усматривать в нем некую неизменную стилистическую категорию. В нашей печати возник, например, спор относительно понятий «возвышенное» и «повседневное». Писатель В. Некрасов написал статью, направленную против пафоса фильма «Поэма о море», снятого по сценарию А. Довженко. Сопоставляя этот фильм с работой молодого режиссера М. Хуциева «Два Федора», он отвергал внешнюю патетическую форму и ратовал за бóльшую сдержанность выражения.

Я не согласен с точкой зрения В. Некрасова. В искусстве допустимы формы открыто проявляемого пафоса в тех случаях, когда он является органическим свойством таланта, как, например, у Довженко. У него пафос представляет собой неотъемлемое свойство его индивидуального поэтического стиля, уходящего корнями в украинские народные сказания и песни. Многие произведения Маяковского примечательны именно своим неприкрытым революционным пафосом. Это справедливо и по отношению к фильмам Эйзенштейна. Или вспомните, например, пафос Пабло Неруды, лирический пафос Арагона или пафос Всеволода Вишневского.

Г. Х. Не изменилось ли в последнее время понятие пафоса? Я ни в коем случае не хочу этим сказать, что пафос должен исчезнуть.

С. Ю. Позвольте задать вам встречный вопрос: можно ли сказать, что фильмы Райзмана или Ромма, которые совершенно отличаются от картин Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко, лишены пафоса?

Г. Х. Нет, но там, где Ромм становился патетичным, как, например, в «Адмирале Ушакове», там слышался голос другого художника.

С. Ю. Этот фильм возник в те времена, когда пафос не мыслился иначе как в помпезных формах. Но обратимся к «Последней ночи» Ю. Райзмана — фильму, производившему впечатление, совершенно далекое от всякой патетики. Действие происходило в камерной атмосфере, исполнительский стиль, монтаж, развитие действия были непатетическими или, как вы говорите, прозаичными. Тем не менее фильм исполнен пафосом революции. Он посвящен одному из событий времен Октябрьской революции, о котором нельзя было рассказать без внутреннего волнения. Поэтому эпизод, где мать идет по перрону навстречу приближающемуся поезду, который, как полагают, захвачен контрреволюционерами, этот эпизод пронизан реалистическим, казалось бы, прозаическим настроением и в то же время исполнен поэтическим смыслом, то есть специфическим для этого фильма пафосом.

Г. Х. Это был пафос реалистический; нигде не создавалось впечатления, что фильм прибегает к театральным эффектам.

С. Ю. Вы упомянули о театре. Если говорить о внешних формах выражения пафоса, то и на сцене пафос ни в коем случае не проявляется только в специфической декламации. Мы знаем больших актеров, все внутреннее существо которых проникнуто истинным пафосом, например великого трагика Александра Моисси и многих актеров советского, русского театра. Их исполнительскому мастерству был свойствен пафос, который раскрывался не во внешней декламационной манере.

Разве Брехт в своей теории эпического театра отказывался от пафоса? Брехт отвергал все отжившие формы выражения театрального пафоса, сложившиеся в буржуазном театре. Однако внутренний пафос истории, пафос марксистского художника присущ всем его произведениям, что делает их подлинными творениями современности. Разве нет пафоса в таких его пьесах, как «Мамаша Кураж», «Кавказский меловой круг», «Винтовки Тересы Каррар», «Святая Иоанна скотобоен», и других.

Или вспомним «Мать» — пример особенно интересный. В этой пьесе Брехт на свой лад интерпретировал пафос Горького.

Г. Х. Теперь меня интересует другое: в современном искусстве немалую роль играет Чехов. Как вы можете это объяснить?

С. Ю. Чехов привлекателен сегодня тем, что в его прозе и в театре сочетаются поэтичность и эпика (этим сказано далеко не все); причем, на мой взгляд, следует осторожно обращаться с определениями поэзии, эпичности и прозы.

В теории кинематографа нередко полагают, что этими понятиями можно заменить анализ произведения и попытаться выдать за общеобязательные принципы лирические, поэтические, эпические черты, которые в каждом произведении выражены по-разному.

Пафос питает социалистическое искусство. Когда он исчезает, искусство цепенеет, становится недейственным и мелким. Социалистическое искусство постоянно стремится охватить большие проблемы современности, старается преломить в образе человека все явления, отмеченные дыханием эпохи, поэтому ему — в его наиболее удачных произведениях — присущи самые разнообразные формы пафоса.

Знаменитое стихотворение Михаила Светлова «Гренада» — на первый взгляд лирический рассказ о русском солдате времен гражданской войны, умирающем за республиканскую Испанию. Могучая тема интернационализма, братства трудящихся, отдающих жизнь за чужую страну, наполняет эту лирическую песню таким пафосом, что мы говорим о шедевре революционной поэзии.

Г. Х. По-моему, проблема становится спорной в первую очередь не там, где мы говорим о необходимости пафоса как такового, а там, где мы начинаем размышлять, каким образом пафос должен утверждаться и проявляться в фильме. Я исхожу не из того, что социалистический художник отрицает пафос, а из того, что он ищет наилучшего, страстного способа выражения своей идеи; но я признаю за ним право с недоверием относиться ко всякому пафосу, который не созвучен индивидуальному чувству стиля художника.

В кинематографе было так много ложного пафоса, что в наши дни к нему следует относиться со сдержанностью; с другой стороны, существует столь упрямое и предвзятое отрицание пафоса, что необходимо вступиться за его утверждение и вернуть ему права гражданства в его современном выражении, которое отличается от прежних форм,— это подтверждается как раз концепцией вашего фильма о Ленине.

С. Ю. В наши дни нельзя уйти от необходимости истолкования пафоса. Разумеется, эпоха прямолинейного, непосредственного пафоса характерна для первых лет революции. Это естественно и вполне соответствует историческим требованиям того периода. Ныне выражение пафоса преобразилось, и было бы ошибкой усматривать в прежних формах выражения правило, обязательное для настоящего времени. Вот почему я возражаю против утверждений некоторых теоретиков, которые ограничиваются одними поверхностными наблюдениями за изменениями стиля и отстаивают примат определенных стилистических направлений, обозначаемых как современные, отвергая все остальное.

Сила и своеобразие социалистического реализма состоят прежде всего в необычайной разносторонности художественных средств воздействия, к которым иногда относится и прямой политический пафос. Это подтверждается постановкой «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского ленинградским режиссером Г. Товстоноговым. Пафос этого спектакля не вызывает ощущения нарочитости или ложной монументальности. Товстоногов сумел найти синтез романтического стиля, свойственного Вишневскому, с современными выразительными театральными формами. В противоположность этому, С. Самсонов не смог, на мой взгляд, достичь этого синтеза в своем фильме «Оптимистическая трагедия». В инсценировке Товстоногова прямой революционный пафос сохранен, но передан иными средствами, чем, скажем, в постановке А. Таирова 30-х годов.

Я никогда не был сторонником прямолинейного патетического выражения. В то же время Шекспир требует иногда самого высокого патетического накала. Вспомните, например, в «Отелло» сцену клятвы Отелло и Яго. Венецианский мавр трижды восклицает: «Крови! Крови! Крови!» — и затем произносит эмоционально-насыщенный монолог ярости, мести и ревности — этого простым шепотом передать нельзя. Могу ли я в этом случае заставить актера произносить монолог, как повседневную речь? Поэтому я попытался найти реалистическую, но в то же время исполненную пафоса среду, помогающую актерам, и нашел ее в природе. Я сознательно перенес сцену к морю, притом к морю разбушевавшемуся, так что настроение природы совпадало с напряженностью ситуации.

Современный зритель готов воспринять патетику, если я его соответствующим образом — эмоционально и логически — подготовлю. Если патетическое состояние возникает как естественная и органическая кульминация действия, то оно воспринимается органически и получает признание.

Тем не менее, как вы, вероятно, заметили, я не возвожу упомянутый эпизод из «Отелло» в закон, так как в общем он не типичен для близкой мне стилистики. У каждого режиссера свой стиль; но если некоторые постановщики считают, что им вообще следует избегать пафоса на том основании, будто он в данной форме представляет собой слишком

сильное и дорогостоящее средство, то в этом случае полезно и необходимо задуматься над взаимоотношениями между пафосом и индивидуальностью художника, иными словами, над возможностями стилистического выявления пафоса и сохранения его таким образом.

Г. Х. Короче говоря, пафос можно выразить в самых различных и многообразных формах?

С. Ю. Конечно, если понимать его, как глубоко сокрытый, бурлящий подземный источник, внутренний огонь.

Но даже в такой сатирической пьесе, как «Артуро Уи», или в фильме Чаплина «Диктатор» мы сталкиваемся в некоторых местах, например в финальных эпизодах, с обращением автора прямо в зал — с явным, неприкрытым публицистическим пафосом. Это призыв к зрителю, выраженный средствами патетического плаката. Брехт и Чаплин, следовательно, не боятся демонстративного проявления пафоса. Но мне лично ближе, когда пафос пронизывает произведение в виде глубинного, внутреннего потока.

Вот один пример из второй новеллы «Рассказов о Ленине». Ленин слышит радиопередачу из-за рубежа, в которой сообщается о его смертельной болезни; в ней говорится, что партию разрывают внутренние противоречия, которые из-за его болезни якобы нельзя предотвратить. Это поистине трагическая ситуация, хотя внешне — Ленин только слышит сообщение — ничем не подчеркнутая. Я попытался выявить драматизм созданием и внешней атмосферы. Эпизод происходит холодным, дождливым осенним вечером, полным лирического настроения, хотя, по существу, он носит трагико-патетический характер. Я хочу сказать, что для меня природа, атмосфера играют, видимо, важную роль в конечном образном выражении идеи. Пафос, будь то явный или скрытый, требует всегда определенной стилистической и ритмической разработки; для этого необходимы не только полное соответствие с темой, но и целенаправленное подчеркивание действия в одном месте и большая сдержанность — в другом. При этом важно порвать со старыми методами, которые оправдывали себя прежде, но теперь препятствуют установлению контакта со зрителем.

В постановке Питера Брука актер Скофилд замечательно играет Лира. На протяжении всего спектакля он вскрикивает только дважды, и это крик раненого зверя. Он может себе это позволить, так как вся постановка отличается большой сдержанностью сценических средств, сохраняя при этом внутреннее патетическое напряжение трагедии Шекспира.

Я — убежденный противник внешнего пафоса и ратую за внутреннюю патетику. Так я подошел к вашему вопросу относительно Чехова. Я люблю чеховские пьесы, хотя они, казалось бы, диаметрально противостоят драматургии Маяковского. Дело в том, что драмам Чехова присущ внутренний пафос веры в человека. Мне хотелось бы попытаться поновому истолковать на экране «Чайку». В ней пафос веры в человека, в его творческие силы, тема трагедии художника заложены очень глубоко, и если трактовать «Чайку» только как психологическое, интимно-камерное произведение, героями которого являются люди отжившего мира, это неизбежно приведет к тому, что главная идея Чехова окажется невыявленной. Чехов недаром определял свои пьесы как комедии; он чувствовал в них пафос комического, позволявший ему проститься с прошлым и высмеять отмирающий мир. Это насыщало его лирические драмы глубоким гуманистическим пафосом. Вот чем, на мой взгляд, объясняются актуальность Чехова и стремление прогрессивных режиссеров к постановке Чехова и Брехта. Внешне между ними нет ничего общего, и тем не менее это общее существует: оно заключается в той подчеркнутой гуманистической страстности, которой нельзя найти в пьесах Теннеси Уильямса, Беккета или Ионеско.

Г. Х. Их пьесы также не лишены пафоса, причем пафоса очень типичного.

С. Ю. Они исполнены пафосом отчаяния, неверия в людей. Этому пафосу противостоят оригинальность и глубина нашего пафоса; именно поэтому победа остается за Брехтом. Он современен и оригинален, интеллектуален и философичен, как никто другой, и его произведения несут в себе пафос утверждения наших идеалов.

Брехт и Маяковский являются, на мой взгляд, выразителями нового понимания революционной патетики.

Перевела с немецкого И. ЭПШТЕЙН

С участием зрителя

В № 3 нашего журнала Григорий Козинцев рассказал о письмах зрителей, которые он получал в период работы над «Гамлетом», о том, как эти письма поддержали его, как утвердили в замысле, в современном понимании трагедии Шекспира.

После того как фильм вышел на экран, на киностудию «Ленфильм», в съемочную группу, в журнал «Искусство кино» стали приходить письма, адресованные создателям фильма. Небольшую часть из них мы решили предложить вниманию читателей. Как и письма, приведенные Г. Козинцевым, они помогают понять, чем стал Шекспир, чем стал Гамлет для людей, пришедших в залы кинотеатров. Они рассказывают также и о самом советском зрителе.

«Дорогие мои Григорий Михайлович Козинцев и Иннокентий Михайлович Смоктуновский, большое спасибо вам за фильм. До вашего фильма я Гамлета не любила, так как не читала Шекспира, думала, ну, трагедия, ну, в конце все умирают. В общем, считала: читать не стоит. Но посмотрев фильм, я заболела им. Спасибо, что вы открыли мне глаза, но теперь, как назло, я нигде не могу достать Шекспира. Иннокентий Михайлович, большое Вам спасибо. Я полюбила Вашего Гамлета. Когда Гамлет умирает, то мне кажется, что я теряю самого близкого человека на земле. Ваше творческое содружество создало гениальный, бессмертный образ человека, не идущего на компромиссы, на сделки со своей совестью. Я смотрела ваш фильм десять раз. С каждым разом он нравился мне все больше и больше, я находила в нем что-то новое, прекрасное».

В. Черкасова. (18 лет) Ленинград.

«Уважаемый руководитель Первого творческого объединения «Ленфильма»!

Я не искусствовед. Я инженер. Мне 61 год. Вашим объединением создан фильм «Гамлет». Я смотрел этот фильм пять раз и все еще не насыщен. Гамлет—артист Смоктуновский. Уверен — его будет копировать наша молодежь. Я делился со многими зрителями, и все в один голос говорят, что такие фильмы свидетельствуют о нашей возросшей культуре. Позвольте поблагодарить Вас за организацию изумительного, потрясающего фильма, необычайно воплотившего характер Шекспира».

Л. Самойлов. Одесса.

«Дорогой товарищ Григорий Козинцев!

Не знаю, сможете ли Вы прочитать эти строки, может быть, прочтете, мне этого хотелось бы... Просто я не смогла не сказать Вам, простите меня за дерзость, что Ваш фильм так сильно взволновал меня, что я не в силах носить это большое благодарное чувство только в себе. Конечно, я могла бы поделиться со многими. Но я не умею говорить, я умею только переживать и немножко писать, вот и пишу Вам.

Сейчас такое время, когда удачный фильм буквально стимулирует жизнь многих и многих, особенно молодежи.

Ваш Гамлет — такое откровение, такой праздник, такой стимул и вместе с тем огромный аванс на будущее (простите грубое сравнение). Меня вот уже неделю не оставляет чувство полноты существования, радости жить в этом необъятном мире, делать добро и бороться со злом, и в этом «повинны» Вы и Ваша большая работа, носящая лучшее из имен — «Гамлет».

М. Рогожина. Москва.

«Вчера я смотрела «Гамлета» и не стыжусь признаться, я плакала.

Как сказал артист и поэт Вл. Рецептер:

И постепенно тает декорация,
А сцена надвигается на зал.
Вот парень обнял верного Горацио,
И вот он их в свидетели призвал,
Что злому веку не желает кланяться,
Идет на смерть и в страхе не дрожит,
И кончился Шекспир, который классика,
И начался Шекспир, который жизнь.

Очень верно он сказал, я согласна с ним. Когда я смотрела «Гамлета», я не чувствовала себя зрителем, я жила, чувствовала там, на экране, вернее сказать, в жизни, изображенной на экране.

Я ходила с Гамлетом по берегу моря, решала с ним: «Быть или не быть?», любила вместе с Офелией, ненавидела, боролась с несправедливостью, умирала с Гамлетом, плакала вместе с Горацио. Жизнь, полная любви и борьбы, была передо мной, а не экран с двигающимися фигурами, как иногда бывает. Спасибо большое Вам, тов. Козинцев, за такую кино-жизнь, спасибо Смоктуновскому, раскрывшему для меня Гамлета, которого я долго не понимала, считая безвольным страдальцем, умирающим от случайной царапины. Спасибо Вам и ему за этого нового Гамлета, который будет всегда жить в сердце моем.

Может быть, я пишу что не так, но я пишу от чистого сердца.

Тов. Козинцев, не могли бы Вы исполнить мою просьбу. Пришлите мне, пожалуйста, фотографию Гамлета. Да, я не ошиблась, написав «Гамлет» вместо «Смоктуновский», потому что отныне он и Гамлет для меня одно лицо. Но я прошу не его фотографию, а фотографию Гамлета.

Портрет артиста можно достать всюду, а мне хотелось бы иметь Гамлета.

Пожалуйста, я Вас очень прошу. Руководит мной не каприз, мне хочется иметь портрет Человека. Я имею полное право сказать так о Гамлете и думаю, Вы со мной согласны».

И. Калошкина. Черниговская область, Семеновский район, с. Погорельцы.

«...Встретила свою юную приятельницу, очень не искушенную в вопросах литературы. Первое, что она мне сказала, было: «Я видела «Гамлета». Какой же это был Человек!» Ее слова прозвучали для меня как высшая похвала Вашему фильму. Фильм дошел до зрителя. И не только дошел — он обогатил его. Я видела, как многие покидали зал в какой-то торжественной тишине. Было впечатление, что эти люди боялись расплескать то, что приобрели. Более высокой награды я не знаю для художника. Весь фильм пронизан Вашей влюбленностью в Шекспира. У меня сложилось впечатление, что, создавая фильм, Вы боялись уронить, боялись не сберечь малейшую черточку, в которой отражался свет шекспировского творения. И потому Вы передали Шекспира во всем его величии и великолепии. Спасибо Вам за то, что Вы избежали всякой театральности, всякого эффекта, всяких режиссерских «находок». Весь фильм строго красив. А сцена, где Офелия выходит для встречи с Гамлетом, напоминает мне гравюру старых голландских мастеров.

Только в двух местах изменил Вам вкус: в сцене королевского пира и в сцене сумасшествия Офелии (в трауре). Первая была очень сумбурная, грубая, а вторая прозвучала очень фальшиво. Влюблен в Шекспира Смоктуновский. Иначе мог ли он так отнестись к каждому слову Шекспира, как к драгоценности? И потому от общения с Гамлетом я чувствовала себя как-то чище, лучше, благороднее. Смоктуновский не играл Гамлета, он был им. Он жил на экране так правдиво и естественно, что зритель не мог быть равнодушным к его судьбе...

Весь фильм прозвучал для меня как прекрасный гимн Человеку, и сколько бы Вам я ни писала, мне все бы казалось, что я не исчерпала всю глубину своего впечатления.

...Когда я бываю в театре или кино, я всегда боюсь услышать смех там, где, в сущности, ничего смешного нет, где зрители смеются просто «словам», не обращая внимания на внутренний их подтекст, который вовсе не смешон. Случилось это и на «Гамлете» в сцене «Что вы читаете, принц?» и «Гамлет — где Полоний?» Слова Гамлета у многих вызвали смех. Этот смех у меня каждый раз вызывал чувство досады, обиды, неловкости за смеющихся. Обидно, потому что если кто не понял внутреннего содержания этих слов, до того «Гамлет» не смог дойти во всем своем глубоком содержании.

Вот почему я говорю, что каждый деятель кино и театра должен думать о воспитании большого зрителя во имя своего искусства».

В. Быкачева. Ст. Быково, Московская область.

«Фильм «Гамлет» современен в полном смысле этого слова, именно поэтому он так дорог, близок и понятен нам; он оптимистичен, он призывает бороться со злом и несправедливостью во все времена».

М. Клячкова. Ленинград.

«Уважаемая редакция!

Посмотрев фильм «Гамлет», еще раз убеждаешься в том, как вечен Шекспир. Может, через 1000 лет его трагедии станут историей человечества, но в наши дни они актуальны.

Гамлет — милый, человеческий человек — борется со злом. Он и философ, пытающийся осознать смысл жизни. Он отличается от наших дней только тем, что еще не понял, как надо бороться со злом, еще не понял, в чем корни зла. Хотя он умирает, но от фильма остается впечатление радости утверждения человеческой правды.

Король говорит: Гамлет любим простым народом. И сознание этого мешает королю, мучит его, мешает ему немедленно расправиться с Гамлетом. И когда расправа совершена, то народ оценил Гамлета, как героя-воина.

Правда в народе. И она победит зло. Вот от этого сознания и радостное впечатление от фильма. Конечно, все актеры прекрасно исполняют свои роли. И мысленно снимаешь дурацкие одежды средневековья и воображаешь людей нашего времени. И им (людям нашего времени) соответствует действие этой трагедии. И у нас еще правда не вполне торжествует. И у нас убит злодеями Патрис Лумумба, и многое другое вспоминается, что совершается не только за рубежом, но и в нашей стране. Еще борьба за правду, за коммунистическое сознание не окончена.

Я приношу от всей души большую благодарность создателям фильма «Гамлет».

Т. Чеботарева. Одесса.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

Я приехал в Абдулино — Самарская область — вечером третьего марта 1930 года, в буран и долго плутал по шпалам, прежде чем попал на перрон вокзала. Мой путь лежал дальше, в сторону— предстояло пересесть на другой поезд. Оказалось, что этот поезд уже ушел, надо было ждать до утра. Я отправился к начальнику станции просить содействия, имея в руках мандат Средневолжского крайколхозсоюза с надписью «посевная», выданный мне на предмет освещения в газетах и книгах первого массового колхозного сева. Прочитав мой мандат, пространный и сильный, начальник позвал кондуктора товарного поезда, шедшего в Сарай-Гир, и велел ему прихватить меня.

Буран рычал, снег падал стеной, с трудом различался товарный поезд. Кондуктор участливо, как писателю, помог мне взобраться на тормозную площадку концевого вагона. Раздался гудок. Мы тронулись во мглу, дымившую, крутившую, стонавшую белым свистом.

Через час поезд остановился. Это был Сарай-Гир, центр колхоза-гиганта «Заря», главная цель моей очерково-художественной командировки.

Меня поселили в комнате для приезжих, находившейся в раскулаченном доме. Много разных вещей висело тут некогда и подолгу. Этих вещей не стало. Но, снятые со стены, они оставили темные пятна. Мы видели на стене как бы пятно часов, пятна картин, пятна от занавесок. Одно из пятен мы так и не смогли разобрать: широкая полоса, жирная посредине. Мы спорили, недоумевая.

Нас жило четверо в этом странноприимном доме: бухгалтер, ветврач, агроном и я. Бухгалтер Ревякин, мужчина лет двадцати пяти, был отобран месткомом госбанка на посевную. Он составлял колхозный баланс. Акты, подписанные комиссией по обобществлению, он разносил по книгам. Актов было немыслимо много, они (перед тем как попасть к Ревякину) путешествовали в санях, ночевали в сараях. Их развезло от сырости. Ревякин читал эту груду сырой бумаги сквозь лупу и, не разобрав, просил нас о помощи. Мы читали: «принято у гр. Нелкина в счет пая 1 л. вер. 2 к., 1 сеялка. Пр. он. сав...» Дальше ничего нельзя было разобрать: круги и пятна.

Агроном Карташевич, пятидесяти двух лет, был командирован в колхоз из научного института. Он разбирался во множестве мировых аграрных проблем, был в курсе всех трудностей капиталистического агрохозяйства, но давным-давно позабыл порядок высева ржи, овса, пшеницы, сроки вспашки и боронования, способ изготовления кормов для скота. Верстая генплан весеннего сева колхоза «Заря», он все ходил по знающим людям, расспрашивая их ловким манером, тонким кружным путем, словно бы ненароком, косвенно, невзначай, и все записывал в свой блокнот, который висел у него под жилетом на черном шнуре, во избежание утери.

Самым старшим из постояльцев был Безбородов — ветеринар, присланный шефской больницей. Он страдал почками и из всех болезней (звериных и человечьих) знал отлично только эту одну. Знал все касающееся ее. Остальное в этом обширном и громком мире он знал нетвердо и робко.

Продолжение. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год и в № 4, 6, 11 и 12 за 1964 год.

Мне было около тридцати. Я приехал в колхоз по поручению литературно-художественных инстанций. Заслышав, что я причастен к печати, ко мне так и хлынули жалобщики. Шли крестьяне, завмаги, правленцы, брошенные жены, уволенные кладовщики и много-много других людей всех возрастов, горестей и раздумий — уязвленные, оскорбленные или же уличенные и находящиеся под следствием и судом. Они просили меня: «Напиши в «Правду»... Рассказ о их бедах, помещенный в другой газете, казался им слишком недальнобойным. Однако я не писал: я не был сотрудником «Правды», а всего-навсего автором двух-трех этюдов, помещенных в журнале «Прожектор», и членом Литцентра конструктивистов, но у меня не хватало духа сознаться им в том, как я далек от «Правды».

Еще по пути в Сарай-Гир в Самаре, бродя по откосу над зимней Волгой, серой и ледяной, я приметил плакаты о здешних успехах в колхозном движении. Из диаграмм, помещенных на широких щитах, было видно, что край близок к сплошной коллективизации. Да и в кино, куда я пошел в тот вечер, я видел с экрана веселых середняков, свозивших свой сельхозинвентарь в просторный и светлый колхозный двор, и рядом с ними праздничных, в белых косынках женщин, сводивших туда же своих коров. Тогда я порадовался, что верно выбрал место командировки и что отовсюду прямо мне в руки идет положительный материал для дальнейшей переработки его в рассказы, очерки и пьесы.

Но утром, проснувшись, позавтракав кашей из чечевицы и выйдя в сильную стужу на улицу, я вдруг увидел большие группы людей, стоявших на тротуаре и о чем-то взволнованно толковавших. Это было так необычно и в те времена, что я опасливо притормозил чуть с краю. А постояв и подумав, спросил мужчину, только что вышедшего из толпы:

— Что там, гражданин?

— Статья товарища Сталина.

— О чем?

— О колхозах.

Я спросил в нетерпении:

— Что-нибудь важное?

Прохожий вскользь повел зрачком по моим глазам.

— Статья товарища Сталина, гражданин! — сказал он.

И ушел. И даже по валенкам его было видно, что он доволен своим ответом.

Трудно было пробраться к щитам, где висели газеты; помню сильно бил волжский мартовский ветер, но я выстоял очередь и не только прочел статью от буквы до буквы, но и занес в тетрадь ее основные пункты — для руководства в предстоящем мне литературном отображении событий. Это была статья «Головокружение от успехов», где говорилось о перегибах в методах массовой коллективизации, об искривлении линии партии на добровольность вступления в колхозы и о необходимости немедленного исправления ошибок.

А когда через сутки я явился в село Сарай-Гир, то перед правлением колхоза-гиганта «Заря» уже стояла громадная гудевшая, горячая толпа, и почти у каждого в руке было заявление о выходе из колхоза и о возвращении сданных ранее лошадей и сельхозинвентаря. И все кричали, что Сталина обманули, что теперь он узнал всю правду и что тем, кто грозил народу, а не урезонивал, пришел каюк.

Первое поручение, которое мне дали в правлении как писателю, состояло в том, что я принимал заявления о выходе из колхоза и заносил их в реестр. И вот я сидел за столом, запачканным фиолетовыми чернилами, нумеровал заявления и слушал мощные изъяснения, адресованные правлению, а также и лично мне как одному из тех, кто стращал народ и скрывал от товарища Сталина правду, а теперь, когда все открылось, сразу притих, прикусил язычок и сделался вежливым, словно ничего не случилось. Поначалу я каждому объяснял, что я приехал только вот-вот и, значит, никого не стращал и что не притих, а тих от натуры. Объяснял, объяснял, да и перестал объяснять, ибо понял, что все эти объяснения только делают тех, кто их слушал, еще звончее в словах, особенно когда приходилось предупреждать, что нельзя немедленно получить обратно коня или плуг, а надо ждать заседания правления.

Раза два я крепко схватил по шее, а один раз какой-то хромой в пальто и ушанке бросился на меня с костылем, но его удержали и упросили, а то быть бы мне с проломленной головой за своим фиолетовым столом.

После такого дела председатель снял меня с заявлений и определил на это место товарища шириной с дверь, который говорил мало, палил да палил цигарки, но посматривал

на толпу в такой крепкой задумчивости, что затихали даже самые громкие крикуны.

Председателем был присланный сюда на весенний сев абдулинский слесарь-железнодорожник, из тех, что делали революцию, воевали с белыми, восстанавливали, голодали и строили,— волжский большевик-пролетарий, умный, честный, приметливый, отлично все понимающий, но совершенно потерявший нить руководства после известной статьи.

Каждый вечер я слышал, как он добивался по телефону райкома и как, добившись секретаря, докладывал, что идет всеобщий отлив из колхоза, и спрашивал, как поступить и что говорить народу. Что делать с тяглом и возвращать ли сельхозинвентарь? И все бы спрашивал, спрашивал, может быть, час или два, но секретарь и сам не знал, что ответить, и говорил в телефон одно: «Действуй, как сказано у товарища Сталина». А когда председатель с большой политичностью намекал, что в статье товарища Сталина сказано не обо всем, секретарь начинал сердиться, и слышно было сквозь гул и свист деревянного телефона, как он кричал: «А ты прочти еще раз да как следует!»

Положив трубку, председатель садился за свой большой стол, подперев кулаками голову, и пускал вдруг руладу такой сверкающей силы, что ночной сторож, сидевший в правлении, в тулупе, с ружьем, ухмылялся в бороду, говоря: «Ох, и затейник ты, Митрич! И кто тебя так умудрил?»

А через несколько дней поздно вечером раздался звонок из райкома и уверенный голос секретаря объявил (видно, пришло наконец в район толкование), что в «Головокружении от успехов» по самому смыслу заглавия сделан упор не только на головокружение, но и на успехи. Значит, успехи есть, а значит, есть они и в колхозе «Заря». И, стало быть, нельзя допускать отлива.

Вот тогда-то по всей «Заре» и пошли собрания. Весь актив плюс приехавшие были разделены на агитбригады. Наша бригада состояла из трех москвичей: бухгалтер Ревякин, агроном Карташевич и я. Председатель определил задачу для каждого: агроном намечен был освещать на собраниях сельскохозяйственные вопросы колхозной системы, бухгалтер — финансовые. Моя задача сводилась к тому, чтобы на примерах из литературы и искусства развернуть картины колхозной жизни и рассказать об успехах передовиков.

Наш первый рейс выпал в большое село, на самом краю района. Мы выехали около полудня на дровнях, правил лошадью агроном Карташевич, погода стояла хорошая, снег был пушистый, радостный, с синевой, и мы легко одолели первый десяток километров. Потом дело пошло слабей. Стало быстро смеркаться, снег заскучал и померк, лошадь бежала нехотя. Понемногу во мгле стушевались вешки, обозначавшие санный путь, усилился ветер, мы куда-то свернули, после свернули обратно, но уже не нашли дорогу и своротили невесть куда. Лошадь остановилась. Сколько ни понукал ее Карташевич, сколько ни чмокал, лошадь стояла поникло и безнадежно. Бухгалтер Ревякин выпрыгнул было из саней, но провалился по пояс и влез назад. Нам стало не по себе.

И тут — если хотите знать правду — я, да, именно я, как более сведущий в литературе, предложил классический способ спасения: бросить вожжи — лошадь найдет дорогу. После немалых препирательств Карташевич отложил вожжи в сторону, закурил и, саркастически ухмыляясь, засунул руки в карманы. Лошадь стояла понуро. Прошло минут пять, ветер жег во всю мочь. Винюсь, я уже было подумал, что привирают и классики. Но неожиданно лошадь сильно вдохнула воздух и резко, живо, толчками, не то взлетая, не то проваливаясь, рванула в сторону. И вывезла сани на твердый, укатанный грунт. И затрусила по насту. Мы увидели вешку, другую, третью, а потом впереди, словно бы на холме, морозные зимние огоньки. Донесся далекий собачий лай — опять же доподлинно так, как об этом писали классики.

То было сельцо Березовка — одна из глухих экономий необъятного колхоза «Заря». Предсельсовета, сообщавшийся с миром зимой одними оказиями и безнадежно отставший от всех событий, восторженно встретил нашу бригаду, нечаянно залетевшую к нему,— он не был охвачен графиком агитпоездок. Посоветовавшись, мы решили заночевать и, не теряя времени, созвать собрание.

Вскоре клуб был переполнен. Доклад сделал агроном Карташевич. Он начал с общего кризиса капитализма, потом перешел к агрономической лженауке буржуазных стран. На очереди был цифровой анализ крестьянского оскудения в Центральной Европе, и Карташевич уже начал этот раздел доклада, как вдруг старуха, сидевшая в пер-

вом ряду и вся увязанная в платок, крикнула во всю мочь:

— Взяли козу здоровую, а вернули больную!

— А мне — корову! — подтвердил откуда-то бас.

И вот тут-то и началось. Все повскакали с мест, крича, объясняя и требуя. Бабы шумели звонче мужиков. Одна из них перемахнула на сцену, подскочила к столу и вылила из графина президиума всю воду в знак того, что доклады окончены.

Председатель совсем растерялся, но дело спас бухгалтер Ревякин. Он вдруг встал во весь рост и сразу, без предисловий, в шуме и громе, заговорил речь, намеченную по заранее условленному плану. Это было так неожиданно, что все сразу примолкли и в тишине и ошеломлении слушали его сообщение о хищническом кредитовании крестьян в мире финансовой олигархии. Но потом кто-то опять что-то крикнул, отозвался другой, подхватил третий, снова вступил сильный женский аккорд, и все опять смешалось, переплелось и понеслось неизвестно куда и совсем не так, как хотелось бы. Лично мне не пришлось огласить положительные примеры из литературы, потому что час или полтора шла сплошная сумятица, каша, невнятность и бесполезность, до самой минуты, когда какой-то старик, в кислых валенках и в немыслимо кислом тулупе, погасил семилинейную лампу, дунув в отверстие стекла и рубанув во всю глотку:

— Конец!

Мы возвращались после этого с председателем, он брел подавленно, не глядя на нас, скрипя по снегу старыми сапогами.

— Эх, агитаторы!— пробормотал он нам вдруг с невыразимым презрением и пошел от нас прочь к своей нищей избенке по снежной дороге, озаренной луной.

2

Прошло четверть века, я попал в Рим. Мы с женой летели транзитом через Париж, туристским рейсом, самолет сел в Ле-Бурже. («Тринадцать километров от Нотр-Дам по национальной дороге № 2. Гостиница, ресторан, аптекарь, диск—радио, оптик, окраска волос, табаки, сувениры...») Мелькнули механики в белых комбинезонах, ажаны в штанах с лампасами, стюардессы международного образца с тонкими талиями, в пилотках на левый глаз, и вот мы уже в автобусе и едем в аэропорт Орли. («Четырнадцать километров от Нотр-Дам по национальной дороге № 7. Ресторан «Три солнца», ресторан «Горизонт», мясо на вертеле «Турнеброш», бары, часы, педикюр, алкоголь, кондитер, окраска волос, табаки, сувениры...») Транзит — часа полтора езды по парижским заставам, без заезда в центр — Порт Де Лиля, порт де Венсенн, порт де Иври, порт д' Итали и дальше строго на юг по дороге Савой — Прованс.

Так в первый раз в жизни я побывал в Париже: девяносто минут по заставам! И все же увидел в Париже то, что думал увидеть, и именно так, как думал по бесчисленным книгам, всю жизнь рассказывавшим мне о нем. Да, он был точно такой, как в книгах, в живописи, в кинокартинах,— старые женщины на толстых тяжелых ногах, пестрые тенты над окнами и балконами, черепица и жалюзи, продажа туфель, корсетов, картошки и яблок прямо на тротуаре, бензоколонки, похожие на ландрин, и одинокие старики за столиками бистрó, вынесенными наружу. Закоптелые стены, французские дворники в усах, консьержки — тоже с усами над крупным и быстрым ртом. И окраинная красотка в объятьях местного молодца среди грома и чада бегущих грузовиков, и одеяла, свисающие с подоконников, и ругань соседок, и Сена с ржавыми баржами на приколе, и горы железной стружки у заводских ворот, и странный сиренево-пепельный свет, озарявший далекий монмартрский холм с его храмом Святого Сердца.

Все было именно так, как я представлял себе, только погрязней, пообшарпанней и попроще и от этого как-то грустней. Как-то беспомощней и наивней: и толпа, и мосты, и лотки старьевщиков, и магазины цветов.

А потом мы взлетели на «каравелле» в Орли, курсом в Рим, сидя в салоне синей, серой и голубой гаммы. И тут уже все было совсем по-другому, шик-блеск, тележки с духами и винами, лощеные пассажиры, отличный обед, тонкость манер, галантность гарсона, подававшего фрукты и сыр, и Альпы в пропасти, где-то внизу.

— Медам зе мсье, прошу вас взглянуть в окно. Мы летим над Монбланом. Вот он, справа, похожий на серый бугор.

На этом блеск завершился. В Риме нас поселили в скверной гостинице, где посреди

каждой комнаты стоял фарфоровый сосуд для дамского туалета, выдававший если не настоящее, то прошлое этого заведения. Наутро другого дня мы уже снова сидели в автобусе — нас везли на экскурсию в виллу Боргезе. Там я несколько поотстал от своих коллег по туризму, потому что не очень люблю восхищаться хором. Зал, где я поотстал, был совершенно пуст, и только слева в углу, возле картины одного старого мастера, стоял отлично одетый седой синьор британской повадки. В руке он держал путеводитель.

Эта картина всегда удивляла меня чудесной игрой художника, перешагнувшего барьеры своей эпохи и написавшего вдруг Венеру в виде лукавой, голой девицы, со всеми подробностями ее абсолютной голости, однако со шляпой на голове. Но только здесь, в этой вилле, с ее деревянной цветной мозаикой под ногами и розовыми фламинго за окном, ощутил я всю звонкость этой картины, всю тонкость палитры, пронизанной солнцем и озорством. Я стоял пораженный этим буйством старого немца, как вдруг синьор британской повадки сказал мне на чистом советском языке: «Послушайте, гражданин, а вы не бывали часом в тридцатые годы в Заволжье, простите, что помешал?»

То был бухгалтер Ревякин, с которым мы вместе жили в колхозе «Заря». Теперь он работал в Риме, в советском торгпредстве.

И вот каждый вечер, отбыв программу осмотра церквей, музеев, дворцов и руин, мы с женой встречались с Ревякиным и бродили с ним по вечному городу без всякого расписания. Он показал нам Рим неизмеримо ясней, чем туристическая компания Алачиде Перри, которая опекала нас, хотя и она старалась вовсю. Мы ходили с ним по улицам, переулкам, мостам, дворам, вдоль узкого мутно-зеленого Тибра, заходили в лавки сапожников, медников и портных на улице Оружейников, в съестные лабазики на Виа Сикстина и все вспоминали тридцатый год. Он шел за нами, сплетаясь с этим шумным, великим, неряшливым, беспорядочным, насвистывающим и напевающим городом, шел со своими дровнями, синим мартовским снегом, полушубками, чадом ламп, хохотом и слезами, валенками и смертью. Сидя на буро-зеленых ступеньках бронзовой лестницы над какой-нибудь мраморной площадью, где шумел фонтан, прыгали дети, тучей летала пыль и три синьорины болтали возле фонтана, поскребывая небесными пальцами в сверкающих волосах, мы вспоминали, как грозно и молча подступала толпа к колхозным дворам, как бревнами, кольями, топорами ломала ворота, врывалась, топтала, дробила все на пути и уводила обратно сданную было в общее пользование скотину. На пьяцца Кампо деи Фьори — там было пусто по вечерам и в страстном безумии метались целые стада кошек — мы вспоминали о том, как люди палили махру в тот год: дым стоял, не спадая, по всем углам, во всех комнатах, клубах, сараях, складах и мастерских — курили с восхода до ночи и, проснувшись, дымили в ночь. С куревом легче решать и думать.

Мы вспомнили об одном раскулачивании. Шло выселение подкулачника, повинного в притчах, которые, если их раскусить да повысветить, были направлены против Советской власти. Это был тощий, постный мужик в дрянном зипуне, худого достатка, и жена его — тоже под стать: худая в грудях и вся какая-то востро-библейская.

Прощались они со своей избой без шума, жалоб и слез, с тем удивительным для меня разумением, что все-де в жизни текуче и преходяще, что нет, мол, в ней точки, а только одни запятые до самой смерти. И самая смерть-де, шут ее знает, разве что точка с запятой.

Подкулачника посадили в дровни, активист Миша взял в руки вожжи, Ревякин сел рядом с берданкой в руках. Сел в дровни и я. Было чертовски холодно, ехали молча, и только однажды на сильном ухабе наш подкулачник опять сказал одну из тех притч, которая, если распутать, была против борьбы за колхозы. Миша велел ему замолчать. И крикнул еще кое-что в том смысле, что вот, дескать, сволочи, не желают понять новой жизни, а также того, как все изменилось вокруг и как вовсе изменится в пятилетку в четыре года, когда все будет колхозное и не будет — пора бы, дескать, тебе это понять, скоту! — ни личных амбаров, ни собственных сундуков.

— Вот это уж нет! — сказал тут кулацкий ходатай, поникший было от Мишиных слов, но вдруг опять оживившись. — Тут, брат, ты врешь. Все заводы, голуба моя, вы построите, все машины придумаете, а вот чтобы человек свой сундук позабыл — вот это у вас не пройдет. Тут-то вы и споткнетесь, голубы мои, об этот сундук. Сколько артельных штанов человеку не шейте, а все ему собственные милей!

Здесь Миша сказал, что видит в этих словах кулацкую вылазку и акт подлейшего саботажа и что имеет прямую инструкцию шлепнуть этого мудреца при попытке к бегству или публичному осуждению действий народных властей.

— Слезай!— сказал он кулацкому адвокату и взял у Ревякина ружье.— Вот мы тебя тут и спишем!

Мужик уныло махнул рукой и не слез.

Миша приставил дуло к его виску.

— Слезай, тебе говорят! Убью!

Мужик, однако, снова не слез и еще раз скучно махнул рукой, словно досадуя, что оборвался большой, коренной разговор и вот опять начинаются эти штуки с берданкой. И в этой скуке в глазах человека, которому вот-вот предстояла смерть, и в этой унылости было что-то невыносимое, нечто настолько объемней, чем сам мужик, что всем стало жутковато.

— Ну ладно, черт!— сказал Миша и отдал берданку бухгалтеру.— Пустил бы тебя в расход, да нет резолюции. Ответишь еще за тебя. Жди до города!

И опять затрусила лошадка. Мужик закурил, подул на ладони, согревая их, и с проснувшимся интересом спросил.

— Так о чем мы с тобой говорили, голуба? Кажись, о штанах?

В тот вечер, не добравшись до города, мы заночевали в попутном селе. Оставили арестованного в сарае под присмотр сельсоветского сторожа и отправились в клуб. Там шло партдело бывшего здешнего председателя, который сперва проявил себя как загибщик, а потом, после статьи о головокружении, вовсе обмяк, ослаб и все распустил. Он стоял перед выездной комиссией большой, грузный, с растерянными очами и все повторял:

— Да как же быть? То туда, то сюда, то опять туда... Сядешь — встань, встанешь — сядь...

— Ты дурака не валяй,— сказала комиссия,— мотивируй по существу!

Но отставленный председатель продолжал бормотать:

— Только свел всех в колхоз — отбой. Только развел — опять перестройка...

— Ты, может, вообще советской политикой недовольный?

— Всем довольный. Вот только пореже бы перестраивались!

Комиссия переглянулась, посовещалась и исключила его из партии за такие слова.

Когда мы вернулись с собрания, наш подкулачник сидел на соломе в сарае и дулся в карты со сторожем. Уже на подходе мы слышали их голоса.

Едва мы вошли, как сторож вскочил, поднял с пола ружье и ткнул арестованного дулом в бок для острастки. На вопрос Миши, о чем у них тут шел разговор, сторож сказал:

— Да все агитирует, рупор кулацкий. Сперва о боге. А теперь вот об Иове. О ките.

— Ах ты, падаль!— сказал Миша кулацкому рупору.— Ступай!— приказал он сторожу.

Сторож ушел. Мы легли. Ближе к стене лег арестованный, затем мы с Ревякиным, потом лег Миша, положив подле себя берданку. За стеной у дверей сидел сторож с ружьем.

Прошло минут пять. Миша зашевелился.

— О ките! — сказал он. — Ах ты, сучий сын!

Мужик отозвался не сразу.

— Дикий ты человек, милок!—сказал он.— Добрей надо быть с людьми. Добрей.

— С людьми — да,— сказал Миша.— С канальями — нет.

— А канальи — не люди?

— Люди?— рявкнул вдруг Миша.— В Барсуках вон бабу-батрачку живьем в землю зарыли. Тоже люди? А?!

Замолчали. Сквозь решетчатое окно, у самого потолка, светила луна. Миша резко поднялся.

— Едем!

— Куда?— спросили мы с Ревякиным.

— В город. Не могу я с ним вместе спать. Иов!

— Да куда ж на ночь-то глядя?—сказал я.

— Едем!

Разбудили сторожа, запрягли и поехали. Арестованный сидел тихо в рваном косом треухе и в зипуне.

— Не могу!— сказал Миша.— Душу воротит. Шапку поправь!— крикнул он мужику.— Не серчаете, что не дал поспать?— спросил он Ревякина и меня.

— Сильный мороз,— ответил Ревякин.— А так чего же серчать?

...Вот так и ходили мы по римской земле с ее толпами в беспорядке бегущих машин, с валютчиками за столиками кафе и биржей скотопромышленников близ Пантеона («Здесь хранятся кости и прах Рафаэля»), с карабинерами в полуфраках, при шпагах, с попами на мотоциклах, монахинями-шоферами и нищими, поющими арии на все голоса; ходили,

сидели, опять ходили и вспоминали Заволжье. И я все думал о том, почему за долгие годы киноискусство почти ни разу не возвратилось к тем временам, чтобы перебрать их в памяти, сказать о них правду и сделать десятки картин о том, что по силе своей, по драме, по гневу не уступает самым мощным страницам истории. Бог ты мой, столько лет говорить и писать о том, что нужны фильмы больших масштабов, страстей, обобщений, и упустить рассказ о великой буре, о гигантском народном подвиге, при этом — подвиге социалистическом. Упустить наряду с многими подобными же необыкновенными, огненными страницами нашей советской жизни, тоже никак или ничтожно отображенными в кино.

Но тут я припомнил еще кое-что. Я вспомнил, что вместе со мной в одном поезде приехал после коллективизации в Москву один кинорежиссер. Приехав, он тут же отнес заявку о том, что видел в Заволжье, на фабрику художественных кинокартин.

Сценарным отделом той фабрики заведовал в те времена мужчина неглупый, начитанный, любивший Софокла, знаток Анатоля Франса, но больше всего на земле опасавшийся попасть не в ту колею, что начальство. Он похвалил заявку, велел зайти в среду, потом еще в среду. А во вторую среду все было кончено — режиссеру вернули заявку, взяв расписку в тетрадке для исходящих.

Как выяснилось, до поклонника Анатоля Франса дополз слушок (а может быть — не слушок), что где-то на важном собрании (а может быть— не на собрании) вышло мнение не ставить картин о вчерашнем дне, а только о настоящем, о том, что политически актуально сегодня. Вчерашнее стало неактуальным, а с ним и тридцатый год. Неактуальны его снега, ораторы, телефоны, лампы, горевшие до утра, ярость, подвиги и несчастья, его герои и хитрецы, подвижники и лицемеры.

Неактуален и тот весенний рассветный час, когда после долгих недель борьбы, невнятицы, суеты, охрипших слов и кулацкой пули настало утро первого колхозного сева. Еще ночью сошлись в назначенном месте. Все было зыбко и зябко, как всегда в темноте, в ожидании. Всюду, как звезды, но жарче и беспокойней мерцали цигарки.

Потом цигарки поблекли, ветер сделался холодней: начинался рассвет. Потихоньку открылась земля, а с нею и лес, и быстрые облака, и люди, пришедшие к краю колхозной земли с плугами и семенами.

Председатель — абдулинский железнодорожник — взошел на трибуну и сказал речь. Затем, сняв картуз, в сапогах, в старом ватнике, взял в руки красный флаг и зашагал по весенней земле. Он шел крупным шагом по черному полю, прямой, не оглядываясь, а за ним ступали лошадки на слабых ногах, таща плуги и другой инвентарь всех мастей и марок — пестрый, латаный, невесть какими усилиями собранный, непостижимо сшитый.

Так двигался по весеннему полю этот странный парад, и вот теперь, вспоминая о нем, я думаю и о том, как все казалось тогда прямым и наглядным в свете стальных, непреклонных лозунгов, сердечных, как вечная мерзлота. И даже слезы, горе, бессонные ночи тоже казались включенными в общую схему. И как все кажется сложным, далеким от формул и смет, когда смотришь на это обратным взором.

3

Я принадлежу к поколению людей, чья юность совпала с Октябрьской революцией. И я убежден (возможно, от излишней гордыни), что это советское поколение прошло дорогу таких событий, усилий и напряжения, как ни одна другая ветвь на земле.

Пожалуй, не было времени, столь огромного жертвами. Но и не было времени такой высоты.

Мое поколение советских людей свершило в науке и технике грандиозное. Мое поколение советских людей достигло в искусстве гораздо меньшего. Ясней всего это видно в искусстве экрана. Конечно, и на экране в те годы хорошего было немало. Талантливые произведения появлялись не так уж редко. И все же, на мой взгляд, кинематограф не выполнял свой долг.

Представим себе большой лист разграфленной бумаги, как бы некую карту, где по годам (или по месяцам) записаны основные события сорока пяти лет страны. Отметим булавками те из них, которые отобразило киноискусство. Каждый хороший фильм обозначим на нашем листе булавкой. Получим скопление булавок в отдельных клетках карты (скажем, годы Отечественной или гражданской войн) и редкие точки на всем остальном пространстве.

Между тем нет на этом листе ни одной клетки, которая не давала бы материала и повода для фильма великого взлета, безмерных страстей и самых глубоких раздумий. В этом неоценимейший дар, который всегда несло советское время искусству.

Но где эти фильмы? Их мало.

Почему? Одну из причин я уже попытался установить. В течение долгих лет актуальным в искусстве считалось не то, что действительно составляло суть жизни народа, не правда нравственных и гражданских бурь, сопутствовавших гигантской, невиданной стройке, а нечто такое, что иллюстрировало административные действия тех дней. Именно эти действия и решения считались важными для отображения на экране и при том так, чтобы в концовке произведения такие решения были наглядно осуществлены, а действия наглядно торжествовали.

Фильм начинался обычно с беды, но затем, после того как вовремя приходили разъяснения должных инстанций, все приходило к счастливому завершению. Почти все эти картины исчезли бесследно: мое поколение — живой свидетель бесчетности таких погребений...

Но есть еще нечто, объясняющее это обилие погребений, однако, как бы с другой стороны. Долгие годы некоторые художники экрана обходили окольными тропами настоящую тяжесть усилий, невзгод, испытаний и драм, сопутствовавших великим свершениям. Экран жил в каком-то вторичном, третичном соприкосновении с действительностью. Образовались как бы две жизни: одна, которой действительно жил народ и где были живые люди, живые поля, дома, улицы, живые радости и несчастья, и другая, которую рисовали кинокартины. Казалось, что играется поразительная игра, где главное правило заключалось в том, что реальность есть вовсе не то, чем живешь и что видишь, а нечто совсем другое, условно принятое играющими за реальность и уходившее от них все дальше и выше. И все, кто играл, научились играть без запинки и поражали убедительностью игры.

Фильмы этого рода оскорбляли не только искусство, они оскорбляли самый подвиг народа, унижали его, бесславили, делали его легким, каким-то воздушным и танцевальным. Потому что величие подвига неотделимо от драмы подвига: они — единство, нерасторжимость. И те хирурги, которые только и делали, что вырезали из тела искусства драму (в ее безбрежном, высоком, пронзающем душу смысле), не возвышали геройство, а затушевывали его. Это не удаление аппендикса, а удар в сердце.

Тут вторая причина белых пятен на карте лет.

Позволю себе еще одно замечание. Культ личности обернулся во многих картинах изображением современных и исторических идиллий, рассказами о жизни святых в настоящем и прошлом.

Чем дальше уходит время, чем ясней (как всегда с отдаления) встает громада ушедших лет (сходят шумиха и пестрота, спокойней становятся слух и зрение), тем выше и удивительней представляются жизнь и труд простого советского человека. На каждом отрезке лет это повод для исполинской кинокартины. Тут нет нужды ни в ходулях, ни в ретуши.

Просто жил человек, работал и воевал, по-простому растил детей, простовато грустил и праздновал, подобно миллионам таких, как он, людей той же жизни, привычек и обихода, тех же трудностей и надежд. Жил, как народ. Прошел тот же путь — те же радости, те же раны.

И суть-то дела (как говорится — ее положительный знак) тут не всегда в том, что стал он ученым, директором или министром, а в том, что именно это простое, всегдашнее, обиходное, ходовое, живя по-всегдашнему, ежедневному, ходовому, воздвигло великую страну.

Чтобы воспеть героику советской действительности, необходимо, безмерно важно рассказывать о героях, но, однако ж, как кажется мне, не только о них. Достаточно рассказать о жизни обычного человека — такой, как есть. Потому что, живя по-простому, по-обыкновенному, он свершил такое, что даже нельзя представить себе, как это мог свершить человек.

Наша героика в немыслимых трудностях, которые победил каждый. Все и каждый. Победил, несмотря на ошибки, досады, невзгоды и катастрофы.

Как? Какими дорогами?

Вот тут-то, в исследовании сложных, глубинных процессов истинной жизни, в разборе невидимых, капиллярных путей, непрерывно несущих партийное, новое в самую суть, в ядро ежедневного, — именно тут — позволю себе высказать мое

мнение — одна из вершин советской кинематографии.

Рассказ об обыкновенном человеке (в самом деле обыкновенном, без авторской хитрецы) почти всегда оборачивался у нас бытовой историей. А должен он быть историей времени, партии и народа.

4

Вскоре после войны я выполнил две экранизации: «Жатву» Г. Николаевой и «Овод» Э. Войнич. Потом написал сценарий «Жена», получивший в гражданстве титул более нравоучительный: «Урок жизни».

«Урок жизни» был сдан, утвержден и пошел в прокат. Надо было искать тему для новой картины. После римских бесед с Ревякиным я выбрал тему «Тридцатый год». Предстояло населить ее людьми, обстоятельствами, придумать сюжет.

Всю жизнь сюжет был для меня делом мучительно трудным. Не знаешь ни отдыха, ни покоя, связываешь, развязываешь, подкладываешь, откладываешь, пробуешь на слезу и на юмор, берешь на лирику и на пафос. И вот все вроде бы сладилось, склеилось, утряслось, сбито на славу, блещет башенками и балкончиками, газонами и фонтаном. И вдруг рушится в один миг, в ночной час, между двумя папиросами. Давай начинай сначала — опять таскай балки, клади крыши, взбивай фонтаны!

Итак, тему я нашел в Риме, но сюжета никак не мог сложить, и погоня за ним не оставляла меня ни на миг в этой лазурной поездке, хотя я и твердил себе, что я тут только турист, заплативший немалые деньги и желающий получить от Италии все положенное мне сполна.

Распростившись с Ревякиным, я в составе туристской группы поехал в Венецию («Жемчужина Адриатики, город мостов и каналов, пароходики «вапоретто», гондолы и катера. Гранд-отель «Принчипе» на Канале-Гранде, близ вокзала, прилично, семейно, танцы всю ночь, телефон 22-296»). В Венеции, лежа ночью в этом семейном отеле, я нашел наконец искомый сюжет, но все это начисто развалилось уже в Болонье. В Перудже — Умбрия — я построил другой сюжет, однако и он распался впрах во Флоренции, во время осмотра Крытого рынка, где продаются кокосы, скрипки и черные юбки из соломы. И только уже после Неаполя и Помпеи, на Капри («Поверхность гористая, берега изрезаны, с севера бухта Мария-Гранде. Мягкий климат, гостиница «Рома», сад-ресторан, семейно, прилично, вид на Везувий, танцы всю ночь») пришло мне на ум все сразу: и люди, и обстоятельства, и сюжет. Да так прочно, что выстояло перед всеми дальнейшими вояжами по Италии и даже перед обратным полетом на самолете компании КЛМ, когда сильно качало и все представлялось в весьма мрачном свете.

Это сюжет был, как ни странно, тоже связан с Ревякиным, хотя мы и не вспомнили о нем в Риме. Расскажу, откуда пришел сюжет.

Весенний сев тридцатого года кончился, солнце пригрело, пошла по дорогам пыль. Нас с Ревякиным командировали дня на три в город, в райзо. С нами ехал некий товарищ Степанов, шахтер. Ехал он тоже в город, за электрошнуром для шахты.

Поздним вечером мы — Ревякин, Степанов и я — садимся в «максим», следующий из Новосибирска. «Максим» переполнен: сибирские плотники и маляры едут на стройки первых великих плотин и заводов. Едут с женами и детьми, с огромными сундуками, семейно, варят в вагоне щи, жарят рыбу, ссорятся, мирятся, выпивают. Едут почти две недели, все уже сказано и обсуждено и не о чем говорить, и потому, что не о чем говорить, много курят. Ложатся спать рано, встают тоже рано и как только спрыгнут с нар, так сразу, еще босые, с рубахами, выпростанными поверх штанов, начинают курить.

Когда мы влезли в вагон, все уже спали. Ревякин и я утолклись под нарами, а Степанов — шахтер-общественник — встретил знакомого и затеял с ним длинный и шумный разговор. О чем только они ни говорили, мешая нам спать. И о маркшейдерах, и о том, что часто ломаются пики отбойных молотков, и о каком-то двадцатом штреке. Об этом чертовом штреке они говорили особенно жарко и громко. И было попросту сногсшибательно, что в этом дьявольском штреке соединилось столько трудностей и невзгод.

Наконец, потеряв терпение, Ревякин цыкнул на них. Он указал, что всему есть место и время, что производственные вопросы следует обсуждать днем, что надо уважать чужой отдых, что надо думать не только о себе, но и о других.

Они сразу затихли и некоторое время ошеломленно осматривались, видимо, только сейчас поняв, что ночь, люди спят, что уже и утро-то не за горами. И разошлись по сторонам, даже не попрощавшись друг с другом.

Отъезд из большого города в глухую глубинку таит в себе ряд потерь, неясных вначале: теряешь водопровод, мостовые, уборные. Понемногу свыкаешься с этим. Понимаешь, что все это, в сущности, суета сует. Но память о водопроводе и об уборных живет в тебе. И когда опять обретаешь их, очень трудно скрыть свое счастье.

Мы прибыли в город в шесть часов вечера. Была весна. Впервые за столько недель услыхали мы крики извозчиков и увидели вывеску парикмахерской. Справа сверкали огни кино, слева стояла афишная тумба. Да, это был город! И все было тут городское: и мостовые, и стены, и серый снег, покрытый сажей и сором. И скамейки на сквериках и номера домов.

Первым долгом мы зашли в парикмахерскую. Очередь была длинная, но мы не роптали. Шумели ножницы, сверкали бритвы, мелькали мыльные кисточки. Мальчишка, обутый в мягкие татарские сапоги, разносил горячую воду. Город вернулся! Мы сидели, блаженно вдыхая запах тройного одеколона.

И только шахтер Степанов выражал нетерпение. Он приехал к горному инженеру, и ему не терпелось как можно скорей попасть в контору. И даже когда его уже брили и стригли, он все поглядывал на стенные часы и все пытался начать с парикмахером разговор о том же двадцатом штреке.

Но вот мы вышли на улицу, и Степанов сразу рванулся к своему инженеру. Насилу мы уломали его сперва пойти пообедать.

Столовая была скверная, но все же это был город, и в первый раз за столько недель мы увидели лимонад, копченую колбасу и даже одну коробку бычков в томате. Господи, сколько же мы с Ревякиным всосали в себя лимонаду за этот обед и сколько поели свекольного винегрета! И только Степанов ел быстро и как-то без вкуса, вскользь — ему не терпелось к горинженеру.

Когда мы отвалились наконец от стола, время было уже немалое и стало ясно, что наш шахтер, пожалуй, теперь уже опоздал к инженеру: контора, наверно, закрыта, и лучше пойти в гостиницу отдохнуть, чтобы назавтра с новыми силами двинуться по делам. Но Степанов не хотел и думать об этом. Он махнул нам ладошкой и скрылся за поворотом.

А мы с Ревякиным зашли в магазин, и приглядели себе белье, и купили по паре, и, обдумав, еще по паре, и пошли в гостиницу, попили еще лимонаду, поели еще винегрета и легли отдыхать.

Ночью нас разбудил Степанов. Нам сильно хотелось спать, но все же он сумел рассказать нам историю своих похождений.

Как мы и предупреждали, контора горного инженера оказалась закрытой, когда шахтер явился туда. Но сторож — парень свой в доску!— сказал Степанову адрес одной консультантши, где был инженер. Степанов потопал по адресу. В прихожей у консультантши было тепло, жарко горела печь, из комнаты слышались веселые голоса, и когда инженер наконец все же вышел к Степанову, то был немного радостней и вольней в ногах, чем всегда. На щеке он имел бледно-розовый след помады.

Едва Степанов пробормотал, что пришел за электрошнуром, как инженер закричал на него. Он кричал, что и так сидит по двенадцать часов в конторе, не считая собраний, и что надо потерять чуткость, чтобы искать его там, где он отдыхает после служебных часов. Неужели это советское отношение к человеку? Нет, он другого мнения о Советской власти и о ее кодексе о труде. Он кричал так громко и плотно, что Степанов не мог вставить ни слова и только растерянно разводил руками. Ему вдруг пришло в голову, что, может быть, в самом деле следовало бережней относиться к таким людям, как горинженер, и что ходить за ним к консультантше, может, действительно перегиб. И когда инженер на мгновение примолк, Степанов сердечно проговорил:

— Да я бы не бегал за вами, товарищ, если бы не срочно... Темно у нас в штреках, гражданин. Ну и работаем с этого плохо. Если обидел чем, извиняюсь, а только прóвод нам нужен скорей, минута и та дорога... Может все же пойдем, товарищ, в контору?

Но тут инженер совсем забурлил. Он завопил, что социализм — это не партизанщина, а плановое хозяйство. И если он, инженер, пришел в гости к знакомой женщине, в частный дом...

— В гости!— вдруг закричал Степанов.— Какой частный дом, когда шахта останови-

лась! Подумаешь — в гости пришел! Социализм строим, хозяин!

— Я тоже строю социализм!— крикнул горинженер.

Степанов махнул рукой и пошел один в контору горного инженера. Здесь тот же сторож, свой в доску, дал ему адрес секретаря партячейки, и Степанов направил стопы к нему. Секретарь сказал, что все это безобразие и что завтра же шахта Степанова будет включена в план снабжения электрошнуром.

Степанов обрадованно покинул секретаря, но, уже подходя к гостинице, вдруг спохватился: он не сказал о том, что нужен провод № 24. А ведь, может быть, именно этого номера-то и нет на складе? В третий раз он побрел к тому, кто всегда направлял его на истинный путь—к знакомому сторожу. И получил еще один точный адрес.

Была уже полночь, когда наш приятель нашел тепляк заведующего складом. Заведующий только что постелил топчан, разделся и мирно почесывал черную грудь, готовясь ко сну. Однако раскрылась дверь, и вошел Степанов. Узнав, в чем дело, заведующий вздохнул и стал опять одеваться: склад был открыт всю ночь. Тут выяснилось, что то, что казалось бесформенной кучей белья, и платья, являло собой систему. Кальсоны были вдернуты в штаны, на концах штанов висели носки. Надевая кальсоны заведующий тем самым натягивал штаны и носки. Словом, все было готово к действию.

Провод действительно был на складе. Но не провод номер двадцать четыре, а провод номер сорок три. И вот наш шахтер потопал обратно в дом консультантши. Там, как и прежде, и даже еще бойчей, гремел патефон, и инженер, как видно, еще бодрее смотрел на жизнь, потому что, выйдя к Степанову, мурлыкал танец и имел знак помады на другой щеке. Но, увидев перед собой опять того же шахтера, он зашелся от ярости и даже не заревел, а захрипел об уважении к человеку и о том, что он человек. Степанов скорбно стоял перед ним, ибо и сам сознавал, что приходить по делу так поздно и в частный дом, пожалуй, политически слабовато. Но, улучив секунду, все же ввернул, что на складе нет провода двадцать четыре. Есть провод номер сорок три.

— Да кто сказал, что вам вообще дадут провод?!

— Секретарь партячейки. Я был у него.

— Ах, вот как!— сказал инженер.— Значит, вы еще ко всему и кляузник!

— Какая же кляуза, ежели в партячейку?—угрюмо заметил Степанов.

— Ну, так вот что!— сказал инженер.— Номер провода в данном случае безразличен. Вам подходит и сорок третий. Завтра можете получить. И чтоб я вас больше не видел!

— Да разве я бы пришел, гражданин,— сказал счастливый Степанов,— если б не дело?.. Что ж я невежда, что ли?.. Уж извините, ежели что не так... Дело!

Радостно двинулся он к гостинице. Но вскоре замедлил ход. Верно ли сказал инженер? Можно ли брать сорок третий? И он решил отбить телеграмму с запросом на шахту.

И вот, рассказав нам все то, что я вам сейчас рассказал, он стал сочинять телеграмму. Мы с Ревякиным задремали. Через час он нас разбудил. Дым от махры стоял в рассветающей мгле. Телеграмма не ладилась. Весь стол был покрыт разорванными листками. То получалось излишне длинно — пришлось бы платить слишком много казенных денег, то слишком коротко и невнятно. Не поможем ли мы написать телеграмму? Конечно, он понимает — ночь, нам охота поспать. Но дело!..

Ревякин сказал, что раз инженер сказал — точка! Он спец. И не нужны ни запросы, ни телеграммы.

Мы крепко заснули. А Степанов все-таки дописал свою телеграмму и побрел на вокзал отбивать ее.

На другой вечер, когда мы уже снова лежали на койках, пришел Степанов. И снова мы выслушали длинный рассказ о том, что случилось с ним в этот день.

В полдень он получил от начальника шахты депешу с приказом ни в коем случае не брать сорок три. «Настаивай двадцать четыре, другой откажись, телеграфь отгрузку».

Степанов побежал в контору к горному инженеру. Нет, теперь это была уже не частная жизнь, в рамках которой они дважды встречались в минувшую ночь, а советское учреждение, и Степанов шмякнул депешу инженеру на стол:

— Вы это что?!

— Попрошу повежливей,— сказал инженер.

— Повежливей?— спросил Степанов и вынул из кобуры под ватником семизарядный

наган, выданный ему, как общественнику.— Идем в гепеу!

Инженер оттянул указательным пальцем воротничок, ставший вдруг несколько тесноватым.

— Да что вы, товарищ шахтер,— сказал он.— Садитесь, я все давно подготовил. Вам выделен двадцать четвертый. Но двадцать четвертый будет у нас только через два дня. Мы вам отгрузим во вторник,— он сделал пометку.— Твердо! Езжайте.

— Вот это другой разговор,— заметил Степанов, посветлев.— И не серчайте — разве мне весело было вчерась вас от гостей отрывать?.. Но дело. Темно в штреках. Темно, гражданин. Работать нельзя. Беда!

Степанов пошел в гостиницу, сложил вещи и отправился на вокзал. Беспечно он шел по городу. Дело сделано. И сделано хорошо. Не зря потрачено дорогое время.

Но на подходе к вокзалу сомнения опять нахлынули на него. Да можно ли довериться инженеру? Он говорит, что вторник. А может, он врет? Может, он классовый враг, надевший маску совслужащего? Нет, друг Степанов, нельзя тебе уезжать, пока сам не отправишь провод на шахту!

И наш приятель вернулся в город, зашел за партсекретарем и вместе с ним снова двинулся к горинженеру. Тот стал фиолетовым, в четвертый раз увидев Степанова. Но Степанову было до точки начхать — синий, розовый он или желтый, ведь шли служебные часы и инженер не мог сослаться на то, что веселится и отдыхает после того, как весь день строил социализм.

В общем, Степанов достиг своего: получил в руки ордер, сказав, что самолично отгрузит провод на шахту.

Через два дня мы с Ревякиным отбыли в наш колхоз. В один час с нами, но другим поездом ехал Степанов. Утром он самолично отобрал провод, запаковал и отвез на товарную станцию. Однако, зная, что груз прибудет на место не очень скоро, он решил взять один тюк с собой на первые, самые острые нужды.

Теперь он нес этот тюк на спине, шагая рядом с нами по пути к вокзалу. Городок исчезал. Он сливался с полями неровно, рывками, то превращаясь в одиночные избы, то опять вырастая в дома и как бы начинаясь сначала. На станции, попрощавшись с шахтером, мы с Ревякиным направились в ресторан. В последний раз спросили мы свекольного винегрета: мы ели его теперь без жадности, критикуя: обретя на четыре дня мостовые и парикмахерские, мы обрели и способность критиковать те дары, что приносит нам городская жизнь.

Подошел поезд — тот, который шел к шахтам. Через окно ресторана мы увидели Степанова: он бегал от вагона к вагону с тяжелым проводом на спине. Ни в один вагон его не пускали — тюк был слишком велик. Пробил второй звонок, а приятель наш все еще маячил возле вагонов: в сапогах с каблуками, сбитыми набок, в армяке, запах которого был так хорошо нам знаком.

Но он не был бы тем, кем был, если бы примирился с мыслью, что он, а главное провод, отстанет от поезда. Пробил третий звонок, Степанов исчез. В то время мы кушали борщ, осуждая степень его наваристости, вспоминая борщи, которые нам доводилось едать. Принесли овощное рагу, когда тронулся шахтинский «максим». Медленно двинулись вагоны и замелькали и застучали, убыстряя ход. Сильно раскачиваясь и точно бы обрубая стук поезда, от которого подрагивали на нашем столе стаканы, прошел последний вагон. А на последней площадке этого замыкающего вагона стоял наш Степанов со своим непомерным тюком и пламенно говорил что-то кондуктору, который строго слушал его, вытянув руку с флажком.

Что за слова сказал он кондуктору, какой привел довод? Не знаю. Но думаю, что сказал хорошо и довод был о рабочем классе. И думаю, что смягчился кондуктор, взяв в толк, что оба они со Степановым делают одно дело, как восходящий класс. И оставил шахтера в поезде. И ехал теперь наш Степанов в вагоне, озаренном казенной свечой, задвинув свой тюк глубоко под лавку, чтобы не заметил в злой час ревизор и не высадил, согласно уставу.

Вскоре двинулись в путь и мы с Ревякиным.

●

Вот об этом Степанове я и решил написать, задумав фильм о тридцатом годе. О том, как ездил он в город за проводом и как послали его затем в колхоз, на председательскую работу. И о той весне. И о том подкулачнике. И о том утре первого колхозного сева.

Вещь о тридцатом годе я так и не написал. Теперь уже навсегда.

И все-таки наш приятель Степанов стал первым чувством того, что стало впоследствии «Коммунистом».

КИНОТЕАТР НА ОБЩЕСТВЕННЫХ НАЧАЛАХ

КИНОКЛУБЫ ВОЗМОЖНЫ ВСЮДУ

Началось с того, что кинолюбители студии «УЗТМ-фильм» Уралмашзавода организовали Клуб кинопутешествий. А потом, после организации сеансов хроникальных и научно-популярных картин, тех, что по неведомым причинам прокатчики тщательно скрывают от зрителей, появилась мысль: не создать ли свой собственный клуб короткометражного фильма?

Организация этого киноклуба не обошлась без борьбы: нашими противниками выступили консервативные, а союзниками — прогрессивные сотрудники кинопроката. Первую битву мы выиграли, и теперь в одном из театров Уралмаша («Знамя») по пятницам шестичасовой сеанс поступил полностью в наше распоряжение. Показываем 10—11 частей кинопрограммы. Наш театр — «Кинохроника романтики» — на общественных началах. Первые программы развеяли полностью миф о том, что зритель не любит документальное кино: абонементы на месяц распродаются полностью. Нас беспрерывно атакуют по телефону: не хватает абонементов. Показ кинопрограмм проходит с аншлагами.



В этом же кинотеатре на пятичасовом сеансе также один раз в неделю демонстрировалась обычная «кольцевая» программа. Однажды в программу был включен фильм «Что такое теория относительности?» — в зале находилось всего лишь восемь зрителей. Когда же этот фильм шел в нашем клубе, десятки людей перед началом сеанса спрашивали «лишний» билетик.

Секрет успеха заключается, на наш взгляд, в системе подбора и рекламы фильмов. Мы пропагандируем картины в цехах и отделах завода, ставим эксперименты с методикой комплектования. Поддерживая тесную связь со зрителями, изучая их запросы, мы получаем любопытные результаты.

То, что пока сделано, — это только часть задуманного. Мы собираемся провести фестивали любительских, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Работа предстоит еще немалая.

В. КОЛЕСНИЧЕНКО

Свердловск

Науку на экраны

Книга выдающегося советского хирурга Н. М. Амосова «Мысли и сердце», изданная в Одессе тиражом 115 000 экземпляров, разошлась за один-два дня. Достать книгу невозможно. Сейчас готовится новое издание. На лекциях по кибернетике академика В. М. Глушкова люди стоят в проходах, в фойе. Попасть на такую лекцию труднее, чем на концерт знаменитой эстрадной «звезды».

Наука сегодня — не удел избранных. Научная информация стала потребностью каждого человека и должна идти в массы по всем каналам. Серьезное место в выполнении этой задачи принадлежит кино.

Научно-популярные студии страны выпускают ежегодно свыше ста общеэкранных фильмов, не считая огромного количества технико-пропагандистских, учебных фильмов и киножурналов. Это серьезный, внушительный рупор популяризации науки.

Но между студиями и зрителем стоит прокат. Уже много лет о прокате научно-популярных фильмов говорит пресса, вопрос о нем не сходит с повесток дня конференций и заседаний. Но воз и ныне там. Как часто, встречаясь со зрителями в кинотеатрах, клубах, на предприятиях, мы слышим: «Какие интересные фильмы! Но скажите, где их можно увидеть?» В итоге таких бесед выясняется, что лишь некоторые из многомиллионной армии любителей научных знаний знакомы с научно-популярными фильмами. Иногда самый посредственный игровой фильм демонстрируется на экранах крупных кинотеатров минимум неделю, а самый хороший научно-популярный фильм показывается лишь в отдельных кинотеатрах, и на одном только удлиненном киносеансе. Правда, есть у нас залы (в Киеве их три), где показывают только научно-популярные фильмы и хронику. Конечно, этого мало, но даже эти «островки» научного кино могли бы сыграть большую роль. Могли бы... Но увы... Научно-популярный фильм и здесь — редкий гость. В чем же дело?

Недавно работники Киевской студии научно-популярных фильмов совершили рейд в кинопрокат и некоторые кинотеатры города Киева. Вот что нам удалось выяснить.

Вопросами проката научно-популярных и хроникально-документальных фильмов в Киеве занимается один человек. В его обязанности входят просмотр поступающих фильмов, составление репертуара на каждую неделю и для каждого кинотеатра, организация рекламы фильмов, подбор программ для кинолекториев и контроль за их работой и т. д. и т. п. Может ли один человек, даже если он такой энтузиаст этого дела, как товарищ М. Голдовская в Киевском кинопрокате, хорошо справляться со всей этой сложной, трудоемкой и многообразной работой? Конечно, нет. Отсюда и многие беды. Просмотреть все поступающие в кинопрокат научно-популярные и хроникально-документальные фильмы одному человеку физически невозможно. Аннотации к фильмам опаздывают. Да и можно ли по аннотации судить о качестве фильма? Программы же чаще всего подбираются по названиям, по которым подчас нельзя даже догадаться о содержании фильма.

Фильмы прошлых лет показываются редко — успеть бы с новыми разобраться!

Безусловно, такое положение характерно не только для Киевского кинопроката — это явление общее. Тем более оно нетерпимо. А ведь есть очень простой, проверенный практикой выход — создать общественные советы содействия по продвижению научно-популярных и хроникально-документальных фильмов. В ряде городов Украины такие советы зарекомендовали себя с самой лучшей стороны. В Киеве же подобный совет существовал только на бумаге (хотя в него входили и представители студий). Вероятно, эффективно работать такие советы будут лишь тогда, когда в них войдут люди, которые любят свое дело и болеют за него. А возглавлять советы могут кинематографисты-пенсионеры — энтузиасты научного кино.

Кинотеатр — это второе узкое место на пути продвижения фильма от киностудии к зрителю.

«Зрители отрицательно относятся к хронике и научно-популярным фильмам»,— заявил нам директор киевского кинотеатра «Буревестник» А. Киварков. И как бы в опровержение его заявления в ту же минуту раздался телефонный звонок: кто-то спрашивал, где можно посмотреть фильм Киевской студии научно-популярных фильмов «Приговор выносит история».

А письма? Те самые письма, которые десятками получает студия еженедельно, еще более красноречиво свидетельствуют о большом интересе зрителей к научному фильму.

«Пионеры 113-й средней школы г. Киева с большой радостью узнали о вашем большом успехе по созданию фильма «Ульяновы в Киеве». Искренне приветствуем вас. С нетерпением ждем фильм на экранах».

«Уважаемые друзья! Во втором номере журнала «Советский экран» за 1965 год я прочла о научно-популярном фильме «Портрет хирурга», где профессор-нейрохирург А. И. Арутюнов производит чудо-операции. Большая просьба к вам, сообщите, где можно посмотреть этот фильм. Симонян О. С. г. Грозный».

Так что же, зритель не любит научно-популярные фильмы или, может быть, эти фильмы не любят некоторые директора кинотеатров и особенно руководители клубов? Как нам сообщили в кинопрокате, директоров клубов приходится чуть ли не силой заставлять брать научно-популярные и хроникально-документальные фильмы. Между тем как раз в клубах эти фильмы могли бы прокатываться бесплатно вместе с игровыми фильмами. Правда, киномеханики будут заняты на 40—50 минут больше. Так неужели же это препятствие столь непреодолимо? Клубы на предприятиях могут при желании показывать сборные кинопрограммы в обеденный перерыв, проводить вечера встреч с работниками кино, устраивать лекции с просмотром фильмов и т. п. Многое зависит в этом деле от директоров кинотеатров и клубов.

Кто любит свое дело и с душой относится к нему, тот находит нужные формы работы и с успехом прокатывает научно-популярные и хроникально-документальные фильмы. Кто же стремится легчайшим путем выполнить план, видит только цифры, не заботясь о том, как, выполнив план, еще и познакомить широкие круги зрителей с новостями науки, техники, культуры,— тот, конечно, будет уверять, что «зритель не любит научно-популярные и хроникально-документальные фильмы».

Наглядное доказательство тому — работа двух крупных кинотеатров Киева — «Комсомолец Украины» и имени А. Довженко. Оба они на хорошем счету в кинопрокате, оба регулярно выполняют план.

В «Комсомольце Украины» (директор В. П. Заклунный) прокат научно-популярных и хроникально-документальных фильмов — это любимое и налаженное дело. В 1964 году там работало три кинолектория: «За технический прогресс», «Достижения науки и техники — в производство» и «Химия служит людям». Аудитория этих кинолекториев — сотрудники Института технической информации Государственного комитета Совета Министров УССР по координации научно-исследовательских работ. Таким образом, и финансовый план здесь не пострадал — прокат научно-популярных и технико-пропагандистских фильмов по безналичному расчету оплачивало предприятие. По инициативе Ленинского РК КПУ города Киева в этом кинотеатре проводились лекции на атеистические темы, сопровождавшиеся демонстрацией фильмов, регулярно (четыре раза в месяц) заседал Киноклуб интересных встреч.

В 1965 году здесь начали работу два новых кинолектория — «Все для блага человека» и «Украинское народное искусство». Финансовый план кинотеатр выполняет успешно.

Иное дело в кинотеатре имени А. Довженко (директор А. Ю. Иваненко), который обслуживает один из самых индустриальных районов столицы Украины — Октябрьский. Здесь не только нет кинолекториев, но и удлиненный киносеанс — редкость. Подобная практика мотивируется финансовым планом. Комментарии к этим двум примерам излишни.

Наконец, есть и еще одно больное место в прокате наших фильмов. Это реклама. Плакаты, рекламирующие наши фильмы,— редкость. Не практикуется и стендовая реклама. Изготовить рекламу лучших фильмов несложно и недорого, а смотреть ее будут десятки тысяч людей на улицах, на площадях и в кинотеатрах. Неужели наши лучшие фильмы не достойны такой рекламы? Да и телевидение может хотя бы час в неделю в определенное время предоставлять голубой экран научному кино. Ведь полюбился же всем телезрителям «Клуб кинопутешествий» В. А. Шнейдерова. Почему же не предложить телезрителям еще один час под девизом «Наука — на экране» или «Новинки научно-популярного кино».

Надо только захотеть приложить руку к этому неотложному государственному делу.

М. ВИНЯРСКИЙ, режиссер «Киевнаучфильма»,
В. ДЕРКАЧ, старший редактор «Киевнаучфильма»



«А почему смешно?»

Юрий Никулин не загадывает никаких загадок. Просто каждому человеческому состоянию он отдается на экране глубоко и полно — до конца. Он беспредельно серьезен даже в роли Балбеса, он старательный ворюга и восторженно усердный пьяница. Когда он грустит — в зале часто смеются: очень уж забавны эта фигура, эта походка, это лицо. Но когда в фильме «Ко мне, Мухтар!» артист хочет, чтобы люди думали, грустили и волновались вместе с ним, мы перестаем смеяться и над фигурой и над походкой, потому что видим его глаза. Это просто и непостижимо, как всякое настоящее искусство, и все-таки всегда хочется понять, как это делается.

Когда в цирке иллюзионист ошарашивает нас каскадом удивительных превращений, нам всегда любопытно, каким образом платок, только что разрезанный на мелкие части, стал целым, куда исчез шарик (уж не проглочен же он на самом деле?) и почему вдруг из пустого чемодана выпорхнула птица. Дай нам волю — мы в минуту распотрошим хитрое хозяйство фокусника, чтобы обнаружить второе дно у его чемодана, или запасной платок, запрятанный в рукав, или какие-то другие секреты.

А секреты искусства? Откуда берется у Юрия Никулина эта серьезность, когда он смешит? И почему нам так смешно, даже когда он просто молчит, просто ходит, просто существует на экране?

Я спросила об этом Юрия Никулина. И артист постарался честно приоткрыть, так сказать, секреты своего мастерства.

— Наверное, самое главное — верить в то, что ты делаешь на экране, верить не умозрительно, а всем своим существом. Вот вы сейчас вспомнили сцену из фильма «Ко мне, Мухтар!», когда Глазычев осматривает место преступления.

— Да, мы там почти не видим вашего лица. Вы идете вдоль забора, а зритель — как бы за вами. Мы видим только спину Глазычева, но у нее такое «принюхивающееся», вопросительное выражение...

— А ведь эта сцена долго не получалась. Я прошел вдоль забора раз, другой, благополучно сняли несколько дублей, но все понимали, что сцена вышла внутренне пустой и чисто служебной. И тогда наш консультант, работник милиции, рассказал мне, что́ он чувствует, когда осматривает место преступления. За любым поворотом, на каждом шагу может прятаться разгадка. Я представил себе это и уже не просто пошел вдоль забора. Я чувствовал, что здесь недавно был преступник, его следы где-то рядом, их не может не быть... Так был снят еще один дубль, который и вошел в фильм.

Верить — это, наверное, главное. Верить и наблюдать.

В жизни, независимо от того, снимаюсь ли я в данный момент в кино или занят в цирке, я постоянно вглядываюсь, вслушиваюсь в окружающее и все время пытаюсь понять: а почему смешно? Законы смеха трудноуловимы. Например, кто-то рассказывает анекдот, и всем весело. Этот же анекдот рассказывает другой человек, почти теми же словами, а получается не смешно. Отчего это так? По-видимому, здесь все дело в интонациях, жестах, в выражении лица, в паузах. Искусство смешного, пожалуй, как никакое другое, требует огромной точности, отработанности. Когда-то, придя в цирк, я начал это постигать на собственном опыте. В ранние годы мне довелось работать с Карандашом. У нас была такая сценка: я сажал Карандаша в машину — нечто вроде автоматической химчистки. Машина, конечно, «барахлила», делала все не так, и Карандаш вылезал весь измазанный. По-моему, это была довольно веселая сценка, она сопровождалась неизменным смехом. Заканчивалось все вопросом:

— А где клиент?

— А клиент готов,— должен был ответить я. Я так и отвечал. И публика не смеялась. Не смеялась — и все тут. Но вот однажды я сказал свою реплику чуть тише — быть может, это вышло случайно. И я услышал ответный шорох зала. Это был еще не смех, но это была уже усмешка, готовность к смеху. Тогда я стал говорить «А клиент готов» совсем иначе: тихо и как-то очень безнадежно. Фраза моя перестала быть прямолинейно



служебной, у нее появился как бы второй план: я имел в виду, что «клиент готов» уже не только в прямом смысле, но и в переносном... Зрители это поняли и приняли. Из наблюдателей они превратились как бы в соучастников. А это очень существенно — ведь в жизни любят быть открывателями смешного и всегда радуются, когда сами находят его. Поэтому так важен второй план каждой фразы, каждой интонации.

— Но здесь приходится еще раз вспомнить о том, что у кинематографа нет возможности месяцами, а то и годами отрабатывать эти фразы и интонации.

— Тем важнее постоянно размышлять над законами смешного, не надеяться только на счастливое вдохновение. Вы меня спрашиваете: «А почему смешно?» Вероятно, я не всегда смогу на этот вопрос ответить. Но я знаю какие-то вещи, которые, я чувствую, помогают рождению смешного. Например, обычно считается, что многолюдье на съемочной площадке тормозит работу. А мне оно, наоборот, помогает. Мне важно видеть, как реагируют люди на то, что я делаю. Ведь смех — искусство общественное, ему нужна публика.

Смешное всегда требует от актера активности. Не буду называть имен, но однажды я спросил у своего знакомого режиссера, доволен ли он актером, который в то время у него снимался.

— Знаешь, он человек талантливый, и я им, пожалуй, доволен,— ответил режиссер.— Но меня смущает, что актер этот слишком послушен. Он делает все, что я ему говорю. А я этого боюсь.

Речь шла о новой комедии. И режиссер боялся не зря. В комедии актер не может быть только исполнителем. Он должен вместе с режиссером быть и созидателем. Потому что сам жанр требует постоянной выдумки. Это не значит, что режиссер должен приходить на съемочную площадку неподготовленным. Сейчас мы снимаемся у Л. Гайдая в фильме «Операция Ы». Режиссер постоянно что-то придумывает; обычно у него есть несколько вариантов каждого эпизода. Все это обсуждается вместе с актерами, мы начинаем придумывать уже «хором», и часто, вспоминая отснятые сцены, я не могу толком сообразить, кто же этот трюк придумал — то ли Демьяненко, то ли я, то ли Гайдай, а скорее всего — все вместе.

И все-таки...

И все-таки создавать смешное—это значит не только придумывать. Это значит, как правило, и отбирать, отсекать все ненужное, что может ослабить смех. Я всегда стараюсь каждый свой фильм проверить на публике. И надо сказать, что эти обычные сеансы в обычных кинотеатрах для меня всегда полны неожиданностей. Несколько раз я смотрел «на публике» фильм «Когда деревья были большими» и до сих пор не могу понять, почему зрители так смеются в сцене первой встречи Кузьмы Иорданова со своей мнимой дочерью. Мне казалось, что эта сцена очень драматична, я пытался показать неподдельное волнение Кузьмы, смущение, растерянность, я искренне переживал все эти состояния своего героя, а в зале каждый раз смех. Почему?— не знаю. Но я не назвал бы эту неожиданность неприятной. По-видимому, зрители здесь точно уловили настроение фильма, рассказывающего с добрым юмором о серьезных вещах.

Гораздо чаще бывают неожиданности иного рода — когда публика не смеется там, где она, казалось бы, обязана смеяться! И если мы, актеры, хотим знать, «почему смешно», мы должны обязательно думать и над другой стороной этого вопроса: «А почему не смешно?»

В самом деле — а почему не смешно?

Когда я читал повесть И. Меттера «Мухтар», я улыбнулся одной реплике.

— В каком чине ваша собачка? — спрашивают главного героя.

А он отвечает:

— Полковник.

Ю. Никулин и режиссер Л. Гайдай



Помню, я подумал тогда, что это смешно. Потом, когда мне уже предложили в «Мухтаре» сниматься, я прочитал сценарий, снова заметил эту понравившуюся мне реплику и уже предчувствовал, что она вызовет смех, прозвучав с экрана. И вот фильм закончен. Сценка эта в нем сохранилась. «В каком чине ваша собачка?» — спрашивает меня дворник. Я отвечаю: «Полковник». И публика не смеется.

Почему же она не смеется? Это, конечно, моя вина. Я, пожалуй, слишком любил эту реплику и «перегрузил» ее. Надо было сказать ее как-то между прочим, а я слишком задумался, слишком затянул паузу. Исправить уже ничего нельзя. Но сделать выводы на будущее можно.

Огорчает меня и роль жулика Пети-Петушка в «Большом фитиле». Вроде бы смешная ситуация, хороший текст, идея, которая редко у кого не вызовет сочувствие. И публика смеется. Но в меру. Могло быть гораздо смешнее. Почему же не получилось?

Сценка называется «Влип». В ней показан жулик, который забрался в новый дом... и не смог оттуда выбраться: замок не открывается, потолок готов обвалиться, вода не течет, а из-за стены слышен каждый звук, и изголодавшийся Петя-Петушок принюхивается к запахам съестного, которые проникают в его нечаянную тюрьму из всех щелей. В конце концов он звонит в милицию и просит: «Заберите меня». Смешная ситуация, но она требовала точности. А мы снимали сценку наспех, в чужом павильоне, где нельзя было даже показать, что действие происходит на пятом этаже. Вроде бы мелочь, пустяк. Но оттого, что мы не «обжили» каждую деталь, каждый сантиметр этого павильона, из эпизода ушла ясность, сатирическая законченность. Так еще раз убеждаешься, что в комедии важно абсолютно все.

Когда мы наблюдаем жизнь, а это происходит постоянно, мы должны спрашивать себя: «Почему смешно?» А когда мы оцениваем результаты трудов своих, мы должны строго спрашивать себя за каждое: «А почему не смешно?» Быть может, в этом и заключается главный секрет?

●

Этим можно было бы и ограничиться.

Но вот они стоят перед глазами, персонажи Юрия Никулина,— долговязые пьяницы, бродяги с печальными глазами, нелепые, странные люди. Да, конечно, каждый из них смешон, но только ли смешон?

Герой Юрия Никулина в картине Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» совершенно зауряден. Никакой тайны нет в прошлом этого человека, никакой особой жизненной философии, которая если не оправдывала бы его, то по крайней мере делала бы эту фигуру более значительной. Усилия милиционера или председателя колхоза, пытающихся вернуть Кузьму Кузьмича на путь истинный, заслуживают всякого сочувствия. Но стоит нам увидеть тоскливые, собачьи глаза Кузьмича, безнадежную его фигуру, как возникает ощущение, что трагедия этого «запивохи» гораздо сложнее тех справедливых слов, которые ему говорятся, и что артист знает о своем герое гораздо больше, чем окружающие, да, пожалуй, и сам Кузьма Кузьмич. И это не только мастерство, отработанность, точное знание законов игры, но и очень своеобразное, присущее только Ю. Никулину отношение к своим персонажам.



Ю. Никулин с Мухтаром

В фильме Э. Рязанова «Дайте жалобную книгу» он играет совсем маленький эпизод. В ресторане, под фикусом и плюшевыми занавесками, кутят трое пьяниц. Один из них (эту роль исполняет Г. Вицин), поддев вилкой селедку, запевает, перефразируя известную песенку:

Рыбка, рыбка, где твоя улыбка,
Полная задора и огня...



Никулин слушает — долго, прочувствованно: песенка растрогала его. Потом решительно произносит:

— Спиши слова.

Это, конечно, смешно и точно сыграно. Но удивительное дело — как бы ничтожны, жалки ни были герои Ю. Никулина, мы, пожалуй, помимо воли к ним расположены. Другое дело, что мы смеемся над ними и вовсе не склонны их жалеть, потому что Ю. Никулин никогда не пытается внушить зрителям добренькую мысль, что «все — люди, все — человеки». Нет, не все люди. Грусть по несостоявшейся человеческой личности — она неуловимо, но постоянно чувствуется, когда Ю. Никулин смешит, комикует, выставляет своих нелепых героев напоказ.

Играя пьяниц, он, пожалуй, не стремится обличать пьянство как таковое. Его бродяги, пройдохи, воры ни в коей мере не существуют как типы, за которыми стоит какое-то общественное явление. Нет, они, скорее, печальное отклонение от всего, чему служит искусство Юрия Никулина,— от доброты, человечности, разума.

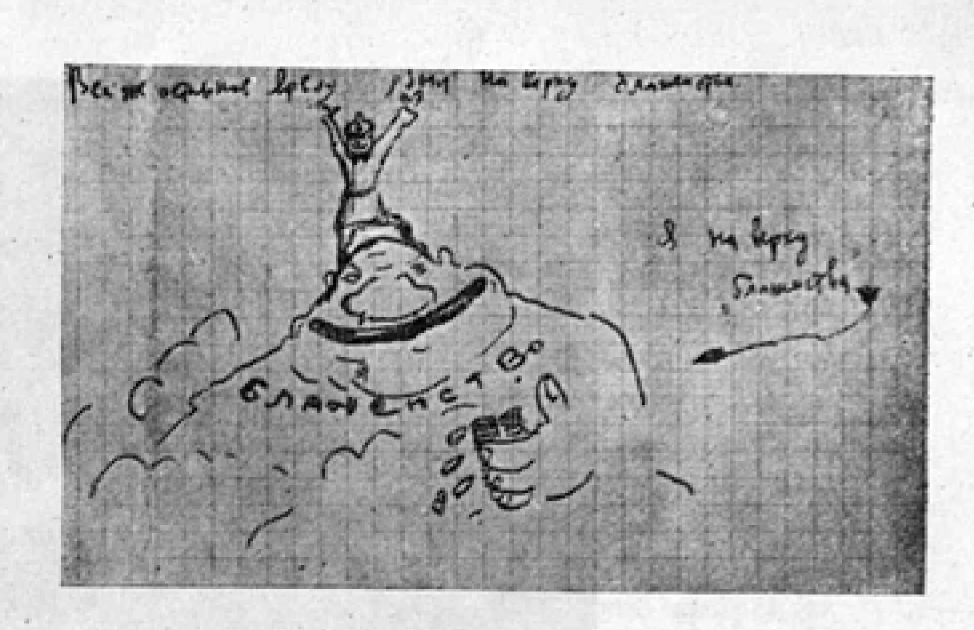
И поэтому роль Глазычева в фильме «Ко мне, Мухтар!» при всей ее неожиданности для Ю. Никулина очень органична. Этот «проводник служебно-розыскной собаки», который, вероятно, треть своей жизни проводит в погонях за всякими мерзавцами, нисколько не озлоблен на человечество. Как удивительно Глазычев разговаривает с преступниками: спокойно, просто, сочувствуя не себе — а он только что вернулся с задания, где, рискуя жизнью, ловил очередного негодяя,— а им, потому что они не способны к разумной жизни. Сколько бы воров и убийц не переловил Глазычев на своем веку, не с людьми он будет бороться, а за людей — человечность его неистребима и лишена какой бы то ни было позы.

Точно так же относится к своим персонажам и Юрий Никулин. Как это достигается? Точными паузами, отработанностью каждой реплики? Нет, это мироощущение.

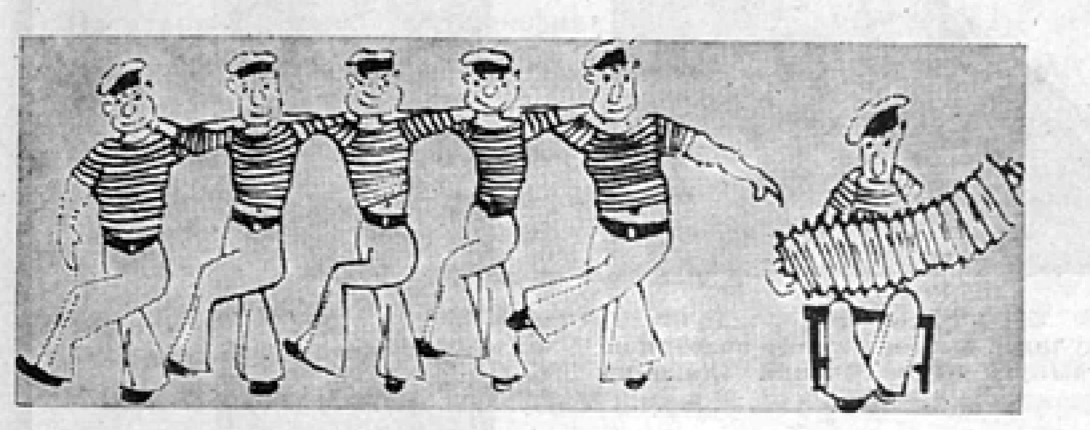
...В редакции вам передают фотографии и письма Ю. Никулина. Вы начинаете читать и постигаете в общем-то простую истину: кроме законов мастерства существует и другое — жизнь, человеческая биография, дороги, пройденные однажды. Разве был бы Чаплин Чаплином без сумрачных лондонских трущоб, в которых протекало его детство; без его матери — актрисы, научившей распознавать, «что кажется людям смешным»; без театральных подмостков, на которые он ступил еще ребенком.

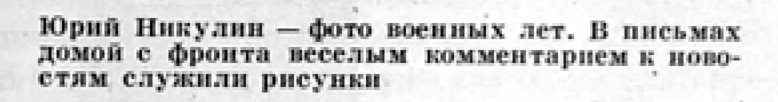
Точно так же Юрий Никулин — это не только филигранное мастерство, трудолюбие, наблюдательность. Он принес с собой на экран законы доброго братства людей, которые жили нелегко, но весело, честно и увлеченно. В этой судьбе нет ничего





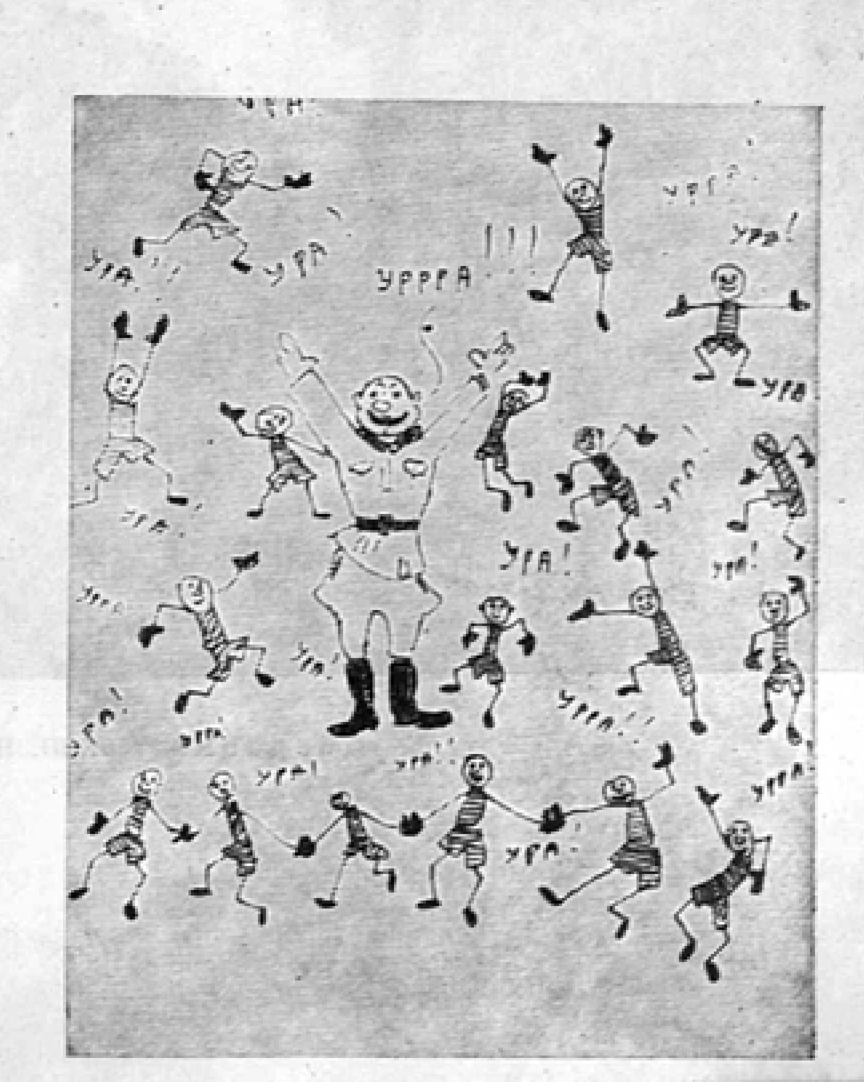


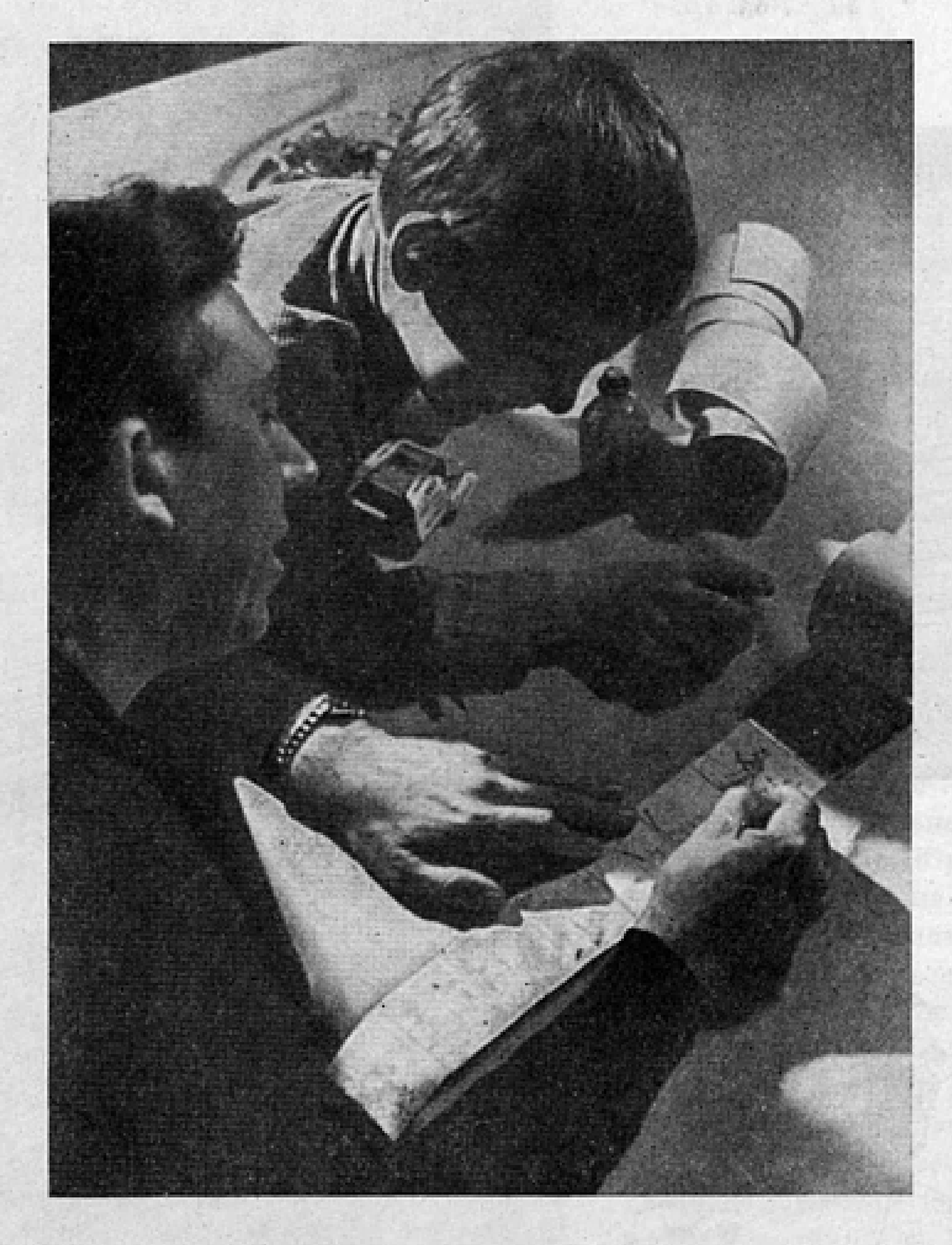




Юрий Никулин — фото военных лет. В письмах домой с фронта веселым комментарием к новостям служили рисунки







Ю. Никулин с сыном готовят очередной выпуск «Приключений Жакони»





«Операция Ы». Ю. Никулин в роли Балбеса

необычного. Юрий Никулин разделил все радости и все испытания, выпавшие на долю его поколения. Заглянем же на минуту в пачку его старых писем и фотографий.

Московские дворики и переулки... долговязый пионер в полосатой футболке, знаменитой по фильмам о 30-х годах, которые снимаются теперь; такая футболка стала вроде бы символом предвоенного времени.

Любовь к цирку, к веселому, жизнерадостному искусству... Когда она началась?

В восемнадцатом году в маленьком городке Демидове Смоленской области открылся «Театр революционного юмора». Его директор стал одновременно и режиссером и автором, а жена — актрисой. Это были родители Никулина.

Искусство смешного требует постоянной выдумки, говорит Юрий Никулин. В его семье выдумывали постоянно. Жили тесно, но весело. Выпускали семейную стенгазету. Отец писал для Юрия смешные пьески. В школе к 1 Мая они подготовили обозрение, которое вели два клоуна — одним из них был Юрий. На старых детских фотографиях Никулин с гитарой («представляет» какого-то смешного франта), Никулин в немыслимой бороде и с половой щеткой, Никулин с тремя бутылками — прообразы его будущих ролей. Он всегда хотел быть артистом, верил в свою удачу и из армии, отвоевав финскую, писал:

«Я надеюсь, счастье мне не изменит и все будет хорошо. Я приеду в сентябре месяце к вам, и мы заживем счастливо».

Шел к концу сороковой год. И впереди была Отечественная война.

Он придумывал и «сочинял» смешное всегда. Его предвоенные письма домой полны веселых рисунков. А потом придумывать стало некогда. Но он все равно писал очень часто, а когда уже совсем не было времени, посылал короткую весточку: «Жив, здоров. Юра». Он защищал Ленинград, пережил страшные дни блокады, потом освобождал Прибалтику, прошел всю войну — артиллерист и разведчик Никулин. Мы вчитываемся сейчас в строки изумительного дневника Нины Костериной, повторяем стихи Когана, Майорова, Кульчицкого. Это звонкий и чистый голос поколения. И частица его доброты, его оптимизма, его светлой человечности — в творчестве Юрия Никулина, сперва пионера, потом солдата, а ныне — известного артиста.

Письма и фотографии Никулина — это удивительный человеческий материал. Жалко выпускать его из рук — хочется рассказывать об этой семье, члены которой не обязательно все становятся артистами, но непременно хорошими людьми; хочется рассказывать о том, как урывками, во время гастролей или съемок, Никулин придумывает для сына целые многосерийные приключенческие фильмы в рисунках—он и сценарист, и режиссер, и художник, разве что в данном случае не актер; хочется рассказать о людях, которых всегда много было и много сейчас рядом с Никулиным.

Но Юрий Никулин постепенно расскажет обо всем этом сам, с экрана.

...Вот через минуту начнутся съемки. Пока что рождение смешного готовят другие — на съемочной площадке хлопочут ассистенты, осветители, рабочие, оператор, режиссер. Юрий Никулин уже загримирован и стоит в стороне. На него надевают смешное сомбреро. Чуть короче закатывают рукава куртки, чтобы забавнее выглядела фигура.

Режиссер Л. Гайдай снимает новую комедию «Операция Ы». Персонаж, которого играет Никулин, сугубо отрицательный. Это уже известный всем нам Балбес. Но и за ним, как за каждым героем Юрия Никулина, мы разглядим душу артиста, его умную человечность и наблюдательность, его любовь к людям и желание видеть их честными, справедливыми...

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

«Хочу быть сильной...»

Кипы фотографий, старых и новых... Девочка за роялем — кажется, слышишь старательно разыгранные гаммы... Теперь она стоит спиной, подняв руки, и в полумраке можно разглядеть оркестрантов — видимо, начинающий дирижер. Вот она же, смеющаяся, в громадной цементной трубе, в ватнике, с киркой в руках,— это воскресник, строительство учебной студии ВГИКа. Дальше идут девчонки с косичками, улыбающиеся и грустные. И пудреные дамы в кринолинах и не в кринолинах. Фотографии 9 на 14, свет рассеянный — явно пробы. Под ними фотографии побольше, тоже стандартного размера и стандартной динамичности (все по диагонали) — для рекламы в кинотеатрах. Вижу Асю из «Тишины», Наташу из «Первого снега» и кого-то третьего, вернее, третью, страшно похожую и на Асю и на Наташу. Это кадры из нового фильма Натальи Величко.

А пока я вспоминаю Асю. Муравейником букв проносятся, мешают строчки рецензий. Восторги, оценки, глубокие выводы... Я даже начинаю думать в унисон рецензиям: «сумела проявить актерский темперамент», «за внешней угловатостью Аси Вохминцевой угадывается натура незаурядная, честная, непримиримая»... «В фильме «Первый снег» в роли Наташи она естественна и обаятельна»,— невольно продолжаю я... и сам себя одергиваю.

Уходят куда-то и актриса и роли, и я думаю о тех, с кем познакомился на просмотрах «Тишины» и «Первого снега». Передо мной не застывшие фотографии, а живые люди, импульсивные, действенные.

Первая героиня Величко — Ася, дерзкая, колючая и романтичная, терроризирующая своего взрослого брата и его легкомысленного друга, потом трепетно в этого друга влюбляющаяся; сломленная, но все же стойкая в горе в день, когда потерян отец. И затем Наташа — девчонка с косичками, упоенно слушающая поэтов, уверенная, что кроме стихов, любит одно мороженое и больше ничего на свете; она танцует смешное танго под новогодней елкой, не отрывая глаз от своего партнера, и потом бежит к нему, суженому, по снегу в нелепо больших валенках.

...Непосредственности актера, «органике» поют гимны. Но достаточно ли только «органики» и только непосредственности? Может, и актера что-то заставляет мучиться, сомневаться, выбирать?..

Сколько раз я встречал в коридорах ВГИКа всегда занятую, замкнутую, не уверенную в себе девушку. Серьезную. Ее даже часто принимают за киноведа.



Она входила в аудиторию на втором этаже и превращалась в бесенка — Наташу Ростову. И чудо длилось ровно столько, сколько длился эпизод из «Войны и мира». А потом из аудитории в коридор вылетало существо, терзаемое постоянным «как плохо я сыграла!»

...Сейчас я сижу у нее дома, перебираю фотографии, рассматриваю ее портрет на палехской шкатулке. На пианино — ноты «Этюдов» Шопена. Под ночником на тумбочке телеграмма: «Съемка 21 утром телеграфируйте приезд самолетом 19 либо поездом 20». Рядом брошюра Энгельса «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии». Отчеркнутый красным карандашом абзац: «В состоянии ли наше мышление познавать действительный мир, можем ли мы в наших представлениях и понятиях о действительном мире составлять верное отражение действительности?»

Актриса занимается философией — послезавтра экзамен. А сегодня она в институте.

●

Не приходится ждать вежливости от компании зубрящих студентов, особенно если учесть, что ты сам — вчерашний вгиковец и знаешь всех этих ребят без малого пять лет. Сидят сейчас, наверно, зарыв-

шись в конспекты, усталые, злые. И не касается их, что за окном весна, неестественно звучный хруст снега под ногами и развлекающиеся зайчиком мальчишки. Как сказал поэт, «а тут не знай ни лет, ни зим...», читай свои конспекты...

Мои опасения излишни. В занятиях перерыв, учебники отложены, идет чаепитие с сушками.

Мой регламент невелик, я начинаю с конца:

— Итак, учение, в сущности, окончено. Это последний экзамен. Затем защита дипломных работ: как всегда по экрану и как всегда сценическая площадка. Тебя оценит государственная комиссия, педагоги, наконец, мы, грешные,— зрители и товарищи по искусству. Будут аплодисменты, приветственные речи, похвалы. Все, конечно, приятно. И незабываемо... Я хочу спросить о том главном, что ты уносишь из ВГИКа, кроме своего актерского диплома.

— Наверно, приверженность, привычку, преданность — называй, как хочешь,— делу. Этим я обязана преподавателям и особенно своему педагогу Анатолию Григорьевичу Шишкову. Они воспитывали во мне прежде всего человека. Их заповедь: «искусство — творение добра». Вот что я уношу.

— Да, но в этой заповеди могут быть оттенки. Два наших хороших поэта, Иосиф Уткин и Михаил Светлов, говорили как-то о назначении художника. «Поэт — это тот, кому ничего не надо и у кого ничего нельзя отнять»,— сказал первый. «Нет,— возразил ему второй.— Поэт — это тот, кому нужно все и который сам хочет все отдать! Плохой человек не может быть хорошим поэтом».

— Я присоединяюсь к Светлову.

— Это снимает мой следующий вопрос. Я вижу, что ты счастлива, и все-таки... На приемных испытаниях абитуриентам часто задают сочинение на тему: «Самый счастливый день в моей жизни». Ты оканчиваешь институт. Какой день для тебя самый счастливый?

— Точно не знаю. Их было так много! Может быть, день поступления во ВГИК. Все так неожиданно повернулось. Я занималась в училище имени Октябрьской революции по классу дирижирования, а моя подруга работала во ВГИКе в операторском цехе и все уговаривала перейти туда на актерский факультет. Однажды привела к себе на студию, загримировала, посадила в качалку, пришли студенты, зажгли много света, у камеры появился оператор. Меня снимали в роли героини итальянского фильма «Рим, 11 часов» в учебном этюде по освещению. Обстановка работы в павильоне и вообще в кино заинтересовала меня чрезвычайно, но через некоторое время, когда тот же Его Величество Случай привел меня во ВГИК — теперь уже на вступительный экзамен,— в свою пригодность я не особенно верила, заранее утешала себя («Пришла подурачиться!») и...



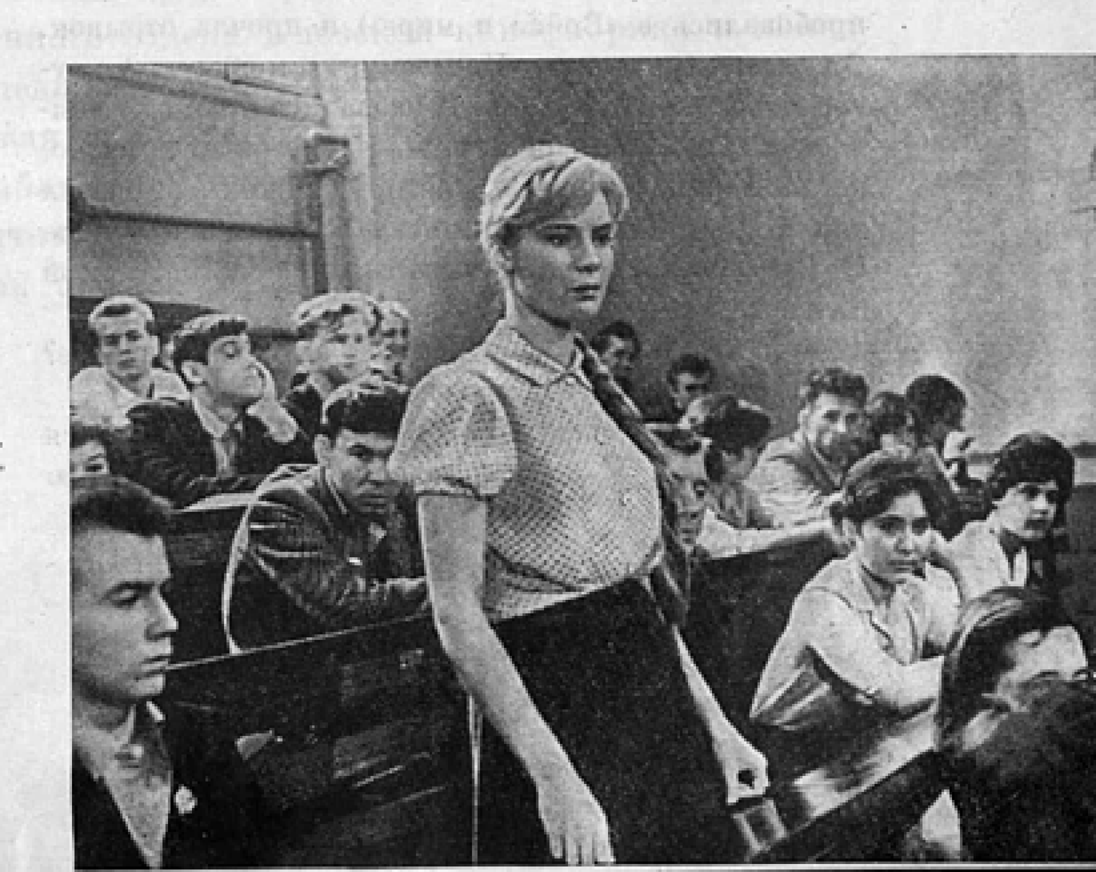
«Тишина». Н. Величко — Ася

поступила. Училась... А потом пришел счастливый год. Им стал почему-то год високосный.

— Ты говоришь о годе, в январе которого состоялась премьера «Тишины», о годе, когда снимался «Первый снег» и ты начала работать над «Друзьями и годами»? Расскажи о своих фильмах. И заодно... Почти во всех статьях о фильме «Тишина» — похвалы в твой адрес. Как ты перенесла эти «нагрузки»?

— В самом деле, 1964 год начался рецензиями на «Тишину» — рецензиями, всегда приятными, часто очень полезными. Приятные заставляли гордиться фильмом и товарищами по работе, полезные помогали не только осмыслить неудачи, но и превозмочь мою ужасную неуверенность, мою врожденную застенчивость — качества, как известно, мало подходящие к профессии актрисы. Придя в институт после «Тишины», я и на сценической площадке чувствовала себя свободнее, профессиональней. И я благодарна Владимиру Павловичу Басову за то, что он помог мне поверить в себя, то есть за то, что он сам поверил в меня, девчонку, а во время работы открывал во мне все лучшее, убирая уйму плохого. И вообще мне, по-моему, везет на режиссеров. После «Тишины» ученики Герасимова, выпускники режис-

«Первый снег». Н. Величко — Наташа



серского факультета ВГИКа Борис Григорьев и Юрий Швырев пригласили меня сниматься в своем дипломном фильме «Первый снег». Героиня их фильма Наташа во многом была родственна Асе из «Тишины», но требовала иных актерских средств. Довоенные девчонки, почти сверстницы, но героини очень разных фильмов, и, наверное, их не перепутают. Ася, скорее, бытовая, в чем-то комична, а Наташа ближе к лирике, может быть,— к героике.

— Чем отличается от них героиня «Друзей и годов»? Ведь это тоже довоенная девчонка и тоже «положительная», совсем положительная героиня, дочь своего отца, которого забрали в 1937-м. В какой-то мере это, видимо, Ася из «Тишины»?

— Совсем не так. Ася из тех, кто не уступит. А Людмила согнулась. Это человек хрупкий, пассивно страдающий, рефлексивный...

— Но ты играешь — значит действуешь за нее. Как же ты сама относишься ко всему, что происходит с Люсей? Тебе не кажется, что ее поступки — не твои?

— Мне жалко ее. И все-таки я живу ею. Когда спрашивают, «как бы вы вели себя в подобных ситуациях», я теряюсь, не знаю, что ответить, потому что не знаю, что я есть на самом деле. Я тоже пока не борец. Но мне нравятся борцы. И, может быть, борца я сыграла бы лучше.

— Итак, как говорится в подобных случаях, «основная черта вашего характера»?

— Трусость. Потому что я всего боюсь. Даже себя.

— И как ты решила спасаться от своего ужасного порока?

— Хочу играть смелых героинь, отчаянных забияк. Приятно потом наблюдать их со стороны, уже на экране.

— Я вспоминаю случай, когда ты во ВГИКе удачно выступила на площадке в роли Наташи Ростовой, а потом не сумела показаться Бондарчуку. Чем это объяснить — тем же «пороком»?

— Когда в прошлом году вместе со Смоктуновским и другими актерами я была во Франции, он вспомнил, как когда-то на «Мосфильме» к нему подошла смешная, заплаканная девчонка (мы вместе пробовались в «Войне и мире») и прочла отрывок. Он сказал еще тогда: «По-моему, вы можете». А другие сказали: «Не может». И оказались правы. Я снялась в «Тишине» в роли Аси. И мне было приятно, когда Юрий Бондарев, автор «Тишины», сказал несколько позднее, что писал в Асе современную Наташу Ростову... Так завершилась история моей Наташи.

— А что ты думаешь о своей актерской судьбе? Какие проблемы тебя терзают?

— Пока, независимо от меня, все складывается благополучно. У меня много предложений. Читаю сценарии. И... беспокоюсь. Беспокоюсь, потому что хочу учиться, и мечтаю об очень сложной роли.

— Положим, ты больше работаешь, чем мечтаешь. Что ты считаешь своим материалом для творчества?

— Увы, материал выбирает режиссер, ну, сценарист, наверное. А нам, актерам, он уже задан.

— Я, наверное, развею твой пессимистический взгляд на «исполнительство» актера, если процитирую режиссера: «Актер — поразительный феномен. Он и творец и инструмент». Я повторяю: «и творец». Это сказал самый актерский кинорежиссер Сергей Герасимов.

— Это, конечно, ободряет. У меня так складывалось биографически, что моим материалом всегда было искусство. И, разумеется, люди, с которыми работаю, встречаюсь в поездках. После выхода на экраны «Тишины» особенно много езжу. Беседую, знакомлюсь с потрясающими судьбами. Получаю много писем, открывающих совершенно поразительные повороты жизни. Поверяю правду образов музыкой.

Мне кажется, что музыка — самое правдивое искусство. Сложно? Ты скажешь, что правду образа нужно поверять не музыкой, а жизнью! Но ведь в музыке сама правда жизни, выраженная прекрасно и ощутимо. В музыке — ее философия. И, может быть, столь же жизненно, сколь и философично то, что мне — как кто-то написал: «актрисе с грустными глазами» — хочется работать в комедии.

— ...И что же? «В состоянии ли ваше мышление познавать действительный мир?..»

— Ты, кажется, проверяешь мои знания? «Людвиг Фейербах и конец немецкой классической...»?

— Я шучу. Но кроме шуток у меня масса вопросов. Как помогает тебе твоя вторая профессия? Ограничиваешь ли ты себя актерской работой при всей ее безграничности? Наконец, твое любимое занятие в свободное время?

— Буду отвечать по порядку. Моя вторая профессия помогает мне прекрасно. Я пою, играю на фортепьяно и флейте и собой же дирижирую. И мечтаю сыграть дирижера в кинокомедии. Вещей, которые помогают жить, много. Иногда вижу прекрасный фильм, и я уже готова подражать актерам, слушаю музыку — хочется петь. А вообще-то по призванию я путешественница. И в прошлом году мне повезло побывать в Болгарии, Венгрии и Франции, а в нынешнем — в Финляндии.

В Болгарии было приятно встретить бывших учеников моих педагогов, в Венгрии мне предложили сниматься в фильме о войне в роли советской разведчицы... Но, кажется, у меня закружилась голова! Это от счастья. И вообще...

— Хочется разбежаться и полететь?

— Да!.. Но только после экзамена по философии.

Ю. ШИРЯЕВ



Георгий СТОЯНОВ-БИГОР

Перед скачком?..

В последние годы я много раз бывал за границей в качестве участника делегаций, представлявших болгарское киноискусство на фестивалях в Индии, Франции, Греции и других странах. В необычной для меня обстановке я имел возможность провести сравнения, сделать оценки, отметить явления, на которые у нас, в Болгарии, вовсе не обращали внимания или рассматривали совсем под другим углом. Это помогло мне с еще большей ясностью представить себе, чего мы достигли и чего не достигли, что сближает нас и что разделяет с ведущими кинематографиями мира.

Разумеется, я вовсе не хочу сказать, что мои суждения непогрешимы, что какую бы то ни было оценку произведения искусства нельзя оспаривать. Это, конечно, не так, да это и не в интересах кинопроизводства, в котором хорошие фильмы все еще можно пересчитать по пальцам. Я говорю о хороших фильмах, потому что именно они определяют профиль, именно они являются вехами любого творческого дерзания.

Я называю в этой статье отдельные фильмы еще и потому, что они в общем отражают положительные процессы, явления, тенденции. Я имею в виду более или менее новые и относительно наиболее удачные произведения нашей кинематографии.

Я сказал «относительно», потому что своего безупречного фильма мы еще не создали. Своего шедевра у нас еще нет. До сих пор подобную оценку у нас заслужил, пожалуй, один Тодор Динов некоторыми своими короткометражными миниатюрами, в частности мультипликационными фильмами «Ревность» и «Яблоко».

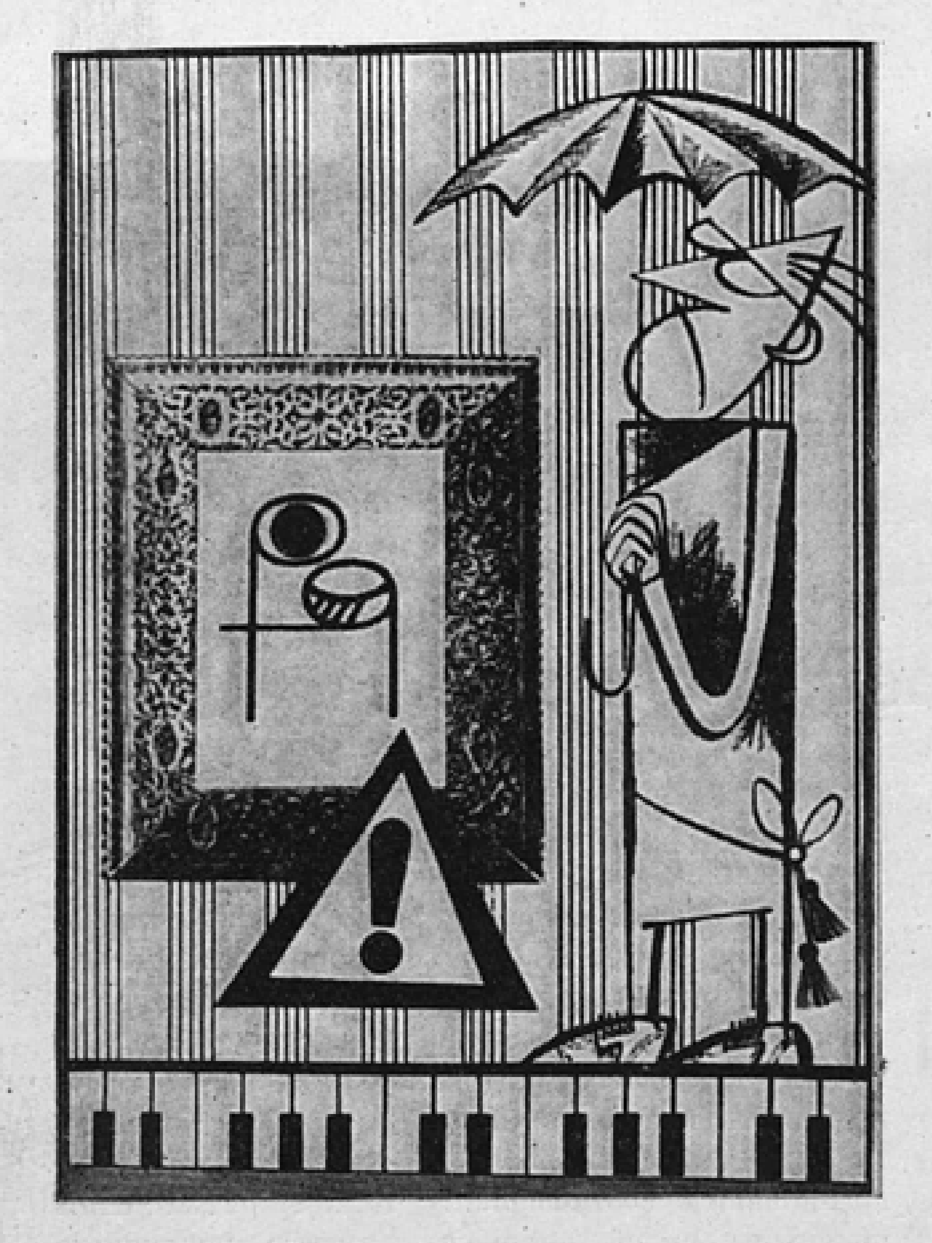
В «Ревности» художник смело пользуется специфическими средствами мультипликации, виртуозно владея ими. Этот фильм с полным правом можно назвать шедевром. К нему ничего нельзя добавить и нечего отнять от него. Динов достиг в нем единства замысла и воплощения. Фильм краток, пластичен, обладает даже подчеркнутой музыкальностью выражения. Налицо очень точное ощущение ритма, градаций художественного акцента, острое чувство пародии, поражающее свободой воображение. Динову отлично удалось «одухотворить» три ноты, придать им темперамент, превратить нотную линейку в полное динамики поле сражения, удивить нас шуткой, вовлечь в поэтическую остроумную пародию на драму ревности. Истинная отточенность рисунка, подлинный дар импровизации позволили ему найти верные композиционные соотношения. Четким ритмическим рисунком, яркой индивидуальностью подлинного творца-юмориста отмечено и «Яблоко». Если «Ревность» можно, скорее, считать иронической шуткой, пародией, то «Яблоко» уже в большей степени обладает философско-сатирической глубиной. Автор высмеивает эгоизм.

В этих фильмах Динов сумел проявить лучшие черты своего таланта карикатуриста.

Сказать, что в художественном, игровом фильме мы сумели достичь такого же художественного совершенства, как в работах Динова, нельзя. Трудно назвать хотя бы один наш игровой фильм, которому не хотелось бы пожелать бо́льших идейных и художественных достоинств. Однако я не смею отрицать тот факт, что взятые в совокупности творческие искания наших кинематографистов распространяются вширь.

Общий же рельеф этой картины, скорее, волнообразен, его то тут, то там испещряют пригорки, но почти не обнаруживается отчетливо возвышающихся вершин.

Яснее всего видны контуры нашего, назовем его условно, антифашистского фильма. Это касается, в сущности, современной кинематографии и любой другой социалистической страны — везде первенствуют сюжеты, почерпнутые не из современной действительности, а из революционной борьбы народов против фашизма. В этой тематической области наше кино приложило серьезные усилия, перестраивая



«Ревность»

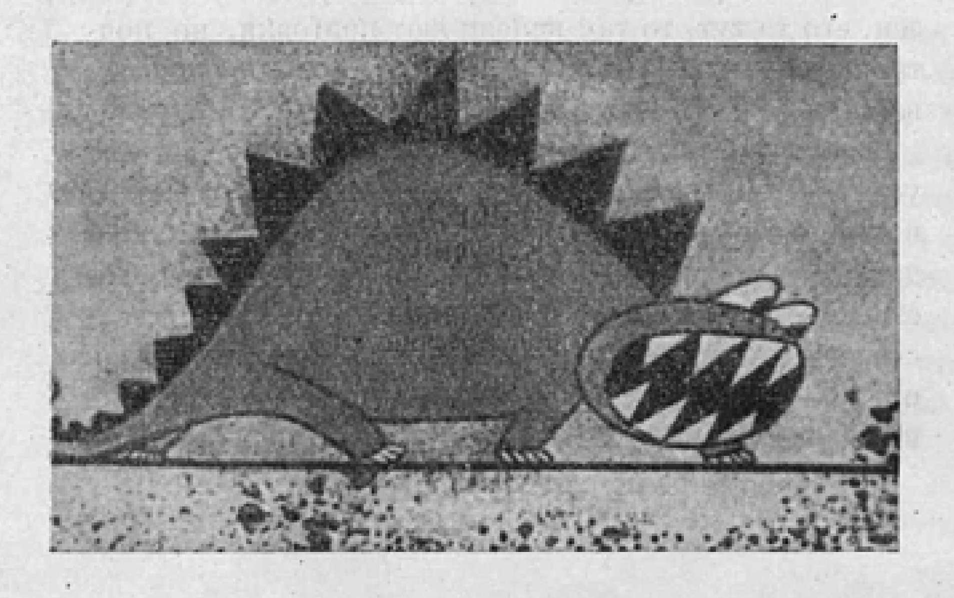
свою эстетику. В картинах «Звезды», «Плененная стая», «Как молоды мы были» и, наконец, «Цепи» в значительной степени преодолены элементарность, иллюстративность. В них наиболее ощутимо чувствуется реакция против схематизма, против догм, порожденных культом личности, которые долго нас сковывали. Результаты, хотя и скромные, свидетельствуют о стремлении ко все новым и новым моментам в идейных позициях и кинематографическом выражении. Качественный скачок сразу же бросается в глаза, если провести сравнение с ранними антифашистскими фильмами, такими, как «Данка», «Песнь о человеке» или «Командир отряда».

Сказанное, разумеется, не значит, что рецидивы схематизма теперь полностью излечены. Подобное утверждение было бы неверным уже потому, что такие фильмы появились и недавно, к 20-летию освобождения Болгарии. Фильмы «Тринадцать дней» и «Неоконченные игры», например, не избавились от давно осужденных у нас недостатков. Хотя работы эти добросовестные, но в них отсутствует дерзновение, правильные идейные взгляды еще не делают произведения искусства. И поэтому, быть может, подобные несовершенные произведения на фоне значительных завоеваний в этой области мы рассматриваем теперь как анахронизм. Они патриотичны, но это не значит, что поэтому нужно предъявлять к ним пониженные требования.

В овладении антифашистской тематикой болгарские кинематографисты идут, возможно, впереди кинематографистов других стран; это заметно даже при самом беглом сравнении антивоенных фильмов. Не следует думать, что это преимущество является превосходством. В наших фильмах есть нечто свое, болгарское. Подчеркнутое национальное своеобразие дает основание утверждать, что если это еще и не болгарская школа, то во всяком случае можно говорить о некоей выкристаллизовавшейся болгарской концепции, подобной советским, польским или югославским, связанным с разработкой фильмов на военные темы. А как важно для искусства наличие собственного пути, возможность пустить прочные корни в национальной почве. Сколь различны друг от друга по авторскому почерку Р. Вылчанов, Б. Желязкова, Я. Янков, Д. Мундров, Л. Шарланджиев, но всех их объединяет и нечто общее — болгарский дух, болгарское мышление и чувствование в технике фильма.

Сравним фильм, созданный кем-нибудь из них, например «Как молоды мы были» Бинки Желязковой, и «Пепел и алмаз» Анджея Вайды. Оба автора исходят с одной и той же партийной позиции — коммунистической, но как различны их принципы анализа и синтеза! Как неодинаковы их творческие поиски и предпочтения! У Вайды, как и у большинства польских режиссеров, художественный интерес обращен к трагическому опыту недалекого прошлого. Они предпочитают более мрачные краски. Гнетущие воспоминания о войне крепко держат их, словно волчий капкан, из которого они мучительно рвутся через катарсис, через очистительную силу искусства. Бинка Желязкова и другие болгарские режиссеры воспринимают подобный жизненный материал под иным углом зрения. Их увлекает романтика борьбы, их внимание приковано не к ужасам, а к героическому. На передний план выступает лирическая интонация изображения. Болгары более склонны к воспеванию

«Яблоко»





«Пароль» (режиссер Петр Василев)



«В поисках воспоминаний» (теленовелла; режиссер Рангел Вылчанов)



«Старинная монета» (совместное производство с ГДР; режиссер Владимир Янчев)



«Жаркий полдень» (режиссер Зако Хеския)

НОВЫЕ РАБОТЫ БОЛГАРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



«Клочок неба на троих» (режиссер Кирил Илинчев)



Георгий Калоянчев (справа) и Наум Шопов в фильме «Инспектор и ночь»

героев, тогда как поляки предпочитают дискутировать о проблеме героизма. Нам ближе светлый героизм советских фильмов «Мы из Кронштадта» и «Баллада о солдате». Наше кино родственно жизнеутверждающему пафосу советской кинематографии и литературы, близких нам по душе.

Какой же путь правилен? Я думаю, что так ставить вопрос нельзя, да и никто не ставит его так. Интересны и тот и другой методы, оба обусловлены национальными традициями, вызваны к жизни неодинаковыми путями, по которым двигалась история в данных странах. В этом различии путей заключается польза, подтверждаемая богатством красок в спектре социалистического искусства.

Я подчеркиваю, что далек от мысли (упаси боже!) доказывать этим сравнением, что мы выше поляков. Такой вывод был бы нескромен, да и не отвечал бы объективным результатам. Если взять высшие достижения польских кинематографистов, придется отметить, что мы все еще не достигли их умения шекспиризировать, создавать острый психологический рисунок образа, поддерживать свободное, далекое от традиций построение сюжета, опирающееся более на внутренний драматизм, нежели на внешнее столкновение человеческих судеб.

Идеал болгарских кинематографистов — совершенно классическое равновесие, гармоничность и пленительная простота чухраевского фильма «Баллада о солдате» или смелость, с которой дан на экране душевный мир человека, что так замечательно удалось Тарковскому в «Ивановом детстве».

Если исходить из такого международного критерия, то мне кажется, что два наших фильма «Между рельсами» и «Цепи» внесли что-то новое в атмосферу сложившейся у нас традиции, однако и они не достигли совершенно зрелого кинематографического выражения. Я уже говорил выше, что наши успехи можно уподобить «пригоркам». «Вершинами» они еще не стали.

Фильм «Между рельсами» не отличается блеском, но симпатичен своей непретенциозностью и благородством, он приближается к не испытанным еще возможностям нашего кино, так что его можно сравнить с фильмами типа «Иваново детство», а это еще новинка для нас.

«Между рельсами» — фильм, не только воспевающий подвиги народа, но, скорее, оказывающийся честным, тревожным человеческим криком против фашизма, протестующим, болезненным криком, который вызван тягостными воспоминаниями о зловещем прошлом.

Автор сценария фильма Свобода Бычварова обратилась к новой форме кинематографического повествования. Она воспользовалась еще не принятым у болгарских авторов принципом отбора и осмысления жизненного материала, и в результате экранный образ опустошительной войны, звериное лицо коричневой чумы возникли перед нами в новом ракурсе.

По-новому, в новом аспекте представлены в фильме героизм и моральная победа народа. Но и сценарий и сам кинофильм не вышли из категории «средних».

Авторы не исчерпали до конца драматургических резервов, заложенных в сюжете. Мог бы получиться беспощадно изобличающий античеловеческую сущность фашизма художественный документ, если бы кинокамера сумела уловить все происходящее через призму восприятия двенадцатилетней Елицы, маленького обиженного существа. Если бы маленькая Елица была очерчена более объемно, получилась бы не только биография, но и углубленный портрет детской души, была бы создана картина подвига поколения.

Следует добавить, что нечто новое содержит и кинофильм «Цепи» (режиссер Любомир Шарланджиев).

В нем прослежена история коммуниста, который бежал из заключения, неся на себе сорокакилограммовую железную цепь. Эту цепь, символизирующую фашистское насилие, сценарист Анжел Вагенштайн противопоставляет цепи живых людей, олицетворяющей солидарность трудового народа. Такая драматургическая находка позволила сосредоточить внимание на укрупненном образе одного из безымянных героев Сопротивления. Режиссер, придав изображению

простоту и суровость, сумел достичь почти документального правдоподобия, что редко удавалось его предшественникам. Но путь героя ко второй, живой цепи раскрыт элементарно и вызывает ряд вопросов у зрителя. Эти эпизоды сняты хорошим кинооператором на хорошей сценарной основе, однако без действенного участия постановщика.

В своем последнем фильме «Непримиримые» Янко Янков оперирует искренними и непринужденными выразительными средствами и по-земному раскрывает понятие героизма. Действующим персонажем режиссер избрал героя, скромные дела которого, на первый взгляд, неприметны — за них он даже ордена не получит. Это фильм без батальных сцен. В нем нет эффектных атак, не слышно громогласного «ура». Колонна автомашин должна доставить боеприпасы к линии фронта. И ничего больше. Но все это насыщено драматизмом, держащим зрителя в напряжении на протяжении всего фильма. Режиссер, являющийся и автором сценария, не смог, однако, создать диалога, который богато характеризовал бы его героя. Простота здесь переходит в ограниченность. Не оправдано большое отклонение от основной темы к рассказу о замаскированном враге. Этот мотив настолько искусствен, что кажется чужеродным телом в повествовании, очарование которого заключается именно в отсутствии дешевых эффектов и хитростей, в его естественности.

«Невероятная история»

Сейчас в производстве находятся новые антифашистские фильмы. Мне трудно гадать, окажется ли среди них тот долгожданный шедевр, о котором мы мечтаем. Но я уверен, что если не сегодня, то рано или поздно это рождение непременно произойдет. Ибо уже существуют предпосылки для качественного скачка. И наши собственные и зарубежные достижения в этой области немалы. Нужен только субъективный фактор.

Без сомнения, наши киноработники и в дальнейшем станут обращаться к теме революционной борьбы народа, которая служит неисчерпаемым источником все новых и более интересных творческих откровений. Верно, что эта тема многим удавалась. Но верно и то, что наиболее интересный сценарий с антифашистским сюжетом все еще не создан, наиболее волнующий фильм все еще не поставлен.

Но если мы подходим со столь строгой меркой к оценке историко-революционного фильма, то как тогда оценивать фильмы с современной тематикой? Если судить по количественным показателям, по цифрам, по благополучным отчетам о выполнении планов, положение может показаться оптимистичным. Но впечатление это обманчиво. Вникнув в действительное положение вещей, мы увидим довольно грустную, даже гнетущую картину.

Мне крайне затруднительно, сложив на чашу весов наши фильмы на современные темы, утверждать,

«Невероятная история»





Маргарита Чудинова в фильме «**Между рельсами**»

как это я попытался сделать в отношении историко-революционного фильма: выполнено то-то и то-то, мы достигли такого-то уровня, имеем такие-то шансы на успех, развитие идет в том или ином направлении, заметны такие-то и такие-то факты. Я не могу сделать никаких сообщений, не могу ничего суммировать, ибо самый материал не поддается этакому общему балансу. Или, вернее, недостает данных, которые можно положить в основу анализа, чтобы иметь возможность говорить о конкретно обозначенной линии развития.

Говоря о наших слабостях, можно разделить их на три категории: во-первых, кружение по периферии, уход от наиболее кардинальных проблем современности; во-вторых, недостаток смелости в художественном выражении; в-третьих, недостаток идейно-эстетической культуры у части киноработников. Ряд кинодраматургов недостаточно знаком с современным уровнем развития кинематографа. В этом отношении режиссеры превосходят сценаристов, будучи более ориентированными, однако многие из них на практике все еще не могут постигнуть органического единства формы и содержания, склонны к механическим подражаниям, не проистекающим из единого зрелого идейно-художественного замысла. Совершенно непростительно появление на экранах в 1964 году такого фильма, как «Черная река». Это горький провал талантливого режиссера Захария Жандова. Не было ничего плохого в том, что в основу фильма он положил треугольник «он — она — он». И при социализме и при коммунизме подобные треугольники будут существовать. Все дело только в том, что в «Черной реке» этот старый знакомый так и остался старым, не был освещен по-новому, остался избитым, досадно банальным, ветхим. Философская концепция его запутана и неясна.

Неудачным оказался и фильм «Всадник». Режиссер Г. Алурков попытался раскрыть в нем сельскую жизнь в самой элементарнейшей ее противоречивости, однако воссоздал эту жизнь эклектично. Зритель удивленным и недоуменным взглядом встречает мчащихся на экране всадников: где находятся эти степи — в Болгарии или в... Мексике? Кто ставил фильм: Фернандес или Алурков? Главный герой фильма получился и архаичным и «ультрамодерным» одновременно. В этом фильме мы столкнулись с преднамеренной, никого не увлекающей экзотикой и псевдоромантикой.

Посредственным получился и детектив «Приключение в полночь» режиссера А. Мариновича. Полутень, подтекст, драматические акценты, «второй план» остались для режиссера «терра инкогнита». Он оказался нетребовательным и был вполне удовлетворен уже тем, что получил патриотический сценарий. Он постарался иллюстрировать с грехом пополам фабулу, досрочно завершил съемочные работы — и только! Посчитав, что ему незачем ломать себе голову на крутых склонах, он копается в мелочах. Не знаю, стоит ли выпускать детективные фильмы, создатели которых, вместо того чтобы вдохновиться желанием превзойти самого Хичкока, удовлетворяются самыми пониженными требованиями.

Было бы справедливо признать, что не все, что создано у нас на современную тему, неудачно, серо, посредственно. Однако я потому начал с критического вступления, что в действительности преобладающая часть продукции, которая должна быть ведущей, находится на неудовлетворительном уров-

Стефан Попилиев в фильме «**Цепи**»



не. Но все-таки имеются и исключения. На них следует обратить особое внимание, поскольку в этих фильмах раскрываются возможности для создания цельных образов, для более широких завоеваний в эстетическом осмыслении сегодняшнего дня. Я знаю, с каким трудом извлекается положительное, но даже если это капля в море — она мила моему сердцу, я дорожу ей. В скромный список исключений попадают фильмы Рангела Вылчанова. У Вылчанова прекрасно то, что он растет, что всегда ищет новое выражение. Фильм «Солнце и тень» получил дюжину международных премий и действительно является новаторским произведением. В отличие от подобных литературных и кинематографических образцов в необычной форме киноэтюда авторы ведут косвенную полемику с философией отчаяния Алена Рене в его фильме «Хиросима, моя любовь», экспрессивным, поэтичным языком защищая любовь, молодость, лирику, человеческую жажду мира, счастья, красоты, воспевают жизнь.

Следует отметить, что критики выражали недовольство тем, что фильм «Солнце и тень» восстает против ужасов эвентуальной атомной войны вообще, но избегает конкретного ответа на вопрос: «а кто готовит гибель для миллионов человеческих существ?» — говорит об этом условно. А фильм мог стать куда более целенаправленным, если бы в сценарии условность эта не прозвучала двусмысленно.

Совсем иначе, под поразительно иным углом предстал Вылчанов в фильме «Инспектор и ночь». В основе его криминальный, детективный случай, которым был бы соблазнен и увлекся любой режиссер. Но для Вылчанова важно не происшествие само по себе. На первом плане в его фильме — образ гуманного и мудрого инспектора. Это принципиально новый для нас герой, наделенный чертами высокой коммунистической этичности.

Недавно после долгой задержки увидела свет единственная толковая болгарская киносатира «Невероятная история» (режиссер В. Янчев, сценарий видного поэта-сатирика Радоя Ралина). И критика и публика приняли ее восторженно. Так как появление этого фильма имеет для нас такое же принципиальное значение, какое имел в свое время для советского кино выпуск комедии «Волга-Волга», я позволю себе остановиться на нем более подробно.

...В вымышленном герое одного фельетона — Караиванове — вдруг узнает себя целая дюжина людей, носящих эту распространенную в Болгарии фамилию. На экране разыгрывается невероятно комичная одиссея жалких и смешных поборников опровержений. На первый план выступает во всей полноте уродливость не просто какого-либо Караиванова, а целого общественного явления — караивановщины. Стрелы юмора попадают в цель, поддержанные сокрушительным публичным осмеянием подхалимства, перестраховки, шарлатанства, которые до сих пор еще так неприятны и нежелательны, но, увы, не искоренены до конца и мешают, словно сорный бурьян, быстрому и здоровому строительству социализма. И потому что эти недостатки не типичны и потому что они диссонансны с социализмом, искоренение их становится все чаще делом сатиры. И сценарий и постановка сделаны на уровне, который позволил с колючим, порой тонко ироничным, беспощадно направленным в цель, активным, честным юмором заклеймить караивановщину как общественное явление. Тот факт, что приговор ей вынесен таким эстетическим способом, красноречиво убеждает нас, насколько эффективным, разящим оружием может стать сатира в руках партии. «Невероятная история» — произведение значительное. Это не плоский фарс, не мелочное зубоскальство, какие встречались прежде (вроде «Любимца № 13» и «Мастера на все руки»). В этом сатирическом обозрении с уклоном в гротеск, словно в увеличительном стекле, схвачено все лживое, анахроничное для нашей бурно развивающейся действительности. Фильм важен еще потому, что Янчев и Ралин ищут современную, яркую кинематографическую форму. Фильм продемонстрировал дерзновенные возможности использования жанров, которые прежде нам не удавались. «Невероятная история» является пока самой лучшей болгарской



Невена Коканова и Раде Маркович в фильме «Похититель персиков»

кинокомедией, однако и в ней не все совершенно. Картине недостает точной соразмерности в компоновке сюжета, не хватает также безупречной последовательности и единого стиля кинематографического выражения. Единственный положительный герой (он вообще-то не обязателен в сатирическом произведении) — фельетонист Зарков — слабо разработан как художественный образ. Но независимо от этих недостатков фильм заслуживает одобрения.

Я не тщу себя иллюзиями, что несколько ростков, появившихся в нашем кино,— это уже расцвет или скачок.

Современному болгарскому фильму недостает решительности, чтобы двинуться вперед с подлинной энергией и с ясной уверенностью в себе. Чтобы эти качества обнаружились у нас, следует критически оценить путь, пройденный до сегодняшнего дня, и преодолеть множество внутренних и внешних препятствий, отказавшись от самоуспокоенности, которая до сих пор является причиной блужданий в тесных рамках провинциализма.

В прошлом году на Венецианском кинофестивале был показан фильм «Похититель персиков», поставленный Выло Радевым. После этого в западной прессе появились как положительные отзывы, так и нападки на картину. Но в целом объективная критика в десятках рецензий единодушно отметила, что режиссура фильма талантлива, хотя постановщику и мешает некоторая академичность. Я тоже считаю, что дебют Выло Радева успешен, что его «Похититель персиков» является уверенно, умно сделанным произведением. Но нужно согласиться и с тем, что у нас в Болгарии он получил несколько завышенную оценку. По-моему, пониженные критерии нашей кинокритики коренятся в недооценке высших достижений кинематографий, более преуспевающих, чем наша, а может быть, в известной степени и в оторванности от них. Значит, факты свидетельствуют о том, что произведения искусства не стоит мерить только на собственных весах. Нужно больше спорить, больше экспериментировать и — самое важное — снимать современные сюжеты, потому что только высококачественным воплощением социалистической действительности с ее новыми проблемами можно обратить внимание мира на что-то свое, на что-то новое. Мы уже не те, что были двадцать лет назад и даже пять лет назад. Возникают иные представления о назначении человека, о миссии искусства. Мы творцы грандиозной по своему размаху революции, которая переворачивает, преобразует в корне старый мир, революции созидающей, гуманной. Для этих революционных перемен не оставили образцов ни Шекспир, ни Чехов. Об этом не снимали фильмов ни Форд, ни Чаплин. Нового слова ждут от нас деятели культуры на Западе, которые во многом надеются разумно использовать наш ценный опыт, чтобы ополчиться против застоя, рутины.

Тот, кто утверждает новаторские взгляды на жизнь, не может не бороться за социалистическое содержание в кино и одновременно за обновление его выразительных средств. Обе эти задачи неотделимы одна от другой. Создание наших социалистических фильмов международного класса является сегодня проблемой номер один. Наиболее талантливые болгарские деятели кино трезво оценивают место, на котором они находятся, сознавая исключительно ответственную, авангардную роль, которую им предстоит сыграть.

В связи с этим у нас совершается ряд серьезных перемен как в административной структуре кинематографии, так и в методах работы. С 1 марта 1965 года введена система договоров с творческими кадрами. Студии художественных, документальных и научно-популярных фильмов освобождаются от балласта посредственных работников, устраняются барьеры, препятствовавшие развитию талантов. С этой целью также создается обстановка творческой заинтересованности в повышении качества продукции. Упрощаются, сводятся к минимуму инстанции, которые должны одобрять сценарии, инстанции, по обилию которых мы стояли, вероятно, на первом месте в мире.

Открываются двери для молодежи. Вскоре будет учреждена федерация любителей кино. Усиливаются заботы о национальной фильмотеке, о расширении издательской базы литературы о кино и т. д. Это еще только начало, но без него движение вперед болгарского кино было бы проблематичным.

Сегодня над новыми фильмами работают и известные режиссеры, такие, как Рангел Вылчанов, Николай Корабов, Бинка Желязкова, и дебютанты, которые не могут не внести свежую струю в болгарское киноискусство. Начатый здесь разговор наверняка можно будет продолжить.

София

Перевел с болгарского Л. СТАНКЕВИЧ

Микеланджело
АНТОНИОНИ

Действительность и «киноправда»

Кинокамера, снимающая через замочную скважину, это не более чем глаз сплетницы, фиксирующий то, что ему удается увидеть. А все остальное? То, что происходит за рамками замочной скважины?

Но дело не только в этом. Просверлите в стене десять, двадцать, двести отверстий, установите столько же кинокамер, израсходуйте километры пленки. Что вы получите? Гору материала, в котором содержатся не только важнейшие моменты интересующего вас сюжета, но также и второстепенные, никчемные или курьезные кадры. Вашей задачей будет отбор и сокращение материала. Но ведь в действительности снятый вами сюжет имел именно эти подробности, содержал именно сокращенные вами кадры. Отбирая их, вы его фальсифицируете. Или, как говорят, «интерпретируете» на свой лад.

Старый это вопрос. Жизнь не проста, она не всегда доступна пониманию, и даже исторической науке не удается ее полностью отразить — вот заключение, к которому разными путями пришли Джайлс Литтон Стрейчи и Поль Валери — ученый, делавший из истории искусство, и поэт, презиравший историю.

К тому же прекрасно известны эксперименты Пудовкина, который изменял смысл некоторых крупных планов с помощью монтажа. Так, человек, смотрящий с улыбкой на тарелку с яствами,— это лакомка. Он же, с той же улыбкой смотрящий на умершую женщину,— циник. Так к чему же тогда замочная скважина, двести кинокамер, горы отснятого материала?..

Ныне этот вид кинематографа, берущего свое начало в итальянском неореализме, называется «киноправдой» или «кино непосредственной съемки». Сторонники этого кино отстаивают его полную объективность. Следовательно, их идеалом могла бы стать машина, которая наблюдает и фиксирует окружающее, задуманная Сильвио Чеккато, директором кибернетического центра Миланского университета.

Однако есть одно обстоятельство, которым нельзя пренебречь: этой машине также необходимо программное задание. Она может выполнять свою работу, исходя из самых различных позиций: просто описательной, позиции этической или эстетической оценки, позиции объяснения-прогноза, позиции выявления внутренних связей явления и даже антагонистической позиции. Со временем такая машина сможет даже заменять газетных репортеров и хроникеров. Сможет управлять автомобилем. Но и в этом последнем случае мы должны будем ей указать, куда нам надо ехать. Словом, ей необходима не только какая-то сумма знаний, но и точный приказ.

И то, что режиссеры «кино непосредственной съемки» с кинокамерой под мышкой смешиваются с толпой, чтобы провести свои «расследования», еще ровно ничего не меняет. Режиссерами должны руководить определенная идея, определенное отношение ко всему окружающему. Без этого их камера будет бездействовать, как бездействует, невзирая на свою сверхъестественную память и на фантастические запасы «информации», самая мощная счетная машина, пока она не получит программное задание.

Недавно в Париже я присутствовал при съемках одного фильма. На магнитофон записывались вопросы, которые задавали какой-то женщине, и ее ответы. Затем эти ответы перепечатали на машинке и заставили женщину выучить их наизусть. Только после этого эпизод был отснят. Искусственность результатов всей этой процедуры была полностью обеспечена!

А вот как-то раз мне довелось остановиться в горном селении близ озера Гарда. Бар, где я хотел подкрепиться, стоял на площади, открытой всем семи ветрам. Как же фотогеничен ветер! Вокруг бара, но поодаль от него есть и другие дома. Ветер разгуливает между ними, поднимая тучи пыли, которая несется прямо на меня, а потом взмывает вверх, перелетает через крыши и против света кажется плотной белой завесой. Еще большее впечатление производит буйство ветра, если смотреть на него из окна бара. Огромное стекло позволяет видеть почти всю площадь, замкнутую в глубине сплошной стеной, которая разрезает пейзаж по горизонтали. Над стеной голубеет небо, кажущееся из-за пыли вылинявшим. Когда пыль оседает, небо голубеет, как из затемнения. Но вот странно: я хожу по бару, отыскивая наилучшую точку зрения, и не нахожу ее. Если бы мне пришлось снимать то, что я сейчас вижу, меня охватили бы сомнения. Может, трудность объясняется тем, что у меня нет темы для рассказа и мое воображение попросту не находит применения, работая вхолостую.

Возвращаюсь к стойке бара, за которой девушка готовит мне завтрак. Она черноволосая, с грустными светлыми глазами. Ей лет двадцать восемь, и фигура у нее немного отяжелела. Делает она все уверенно и неторопливо. Поглядывает за окно, где ветер гонит обрывки афиш и сухие ветки.

Спрашиваю, всегда ли у них здесь так ветрено.

— Что вы!— отвечает она. И больше ни слова.

Садится на круглый табурет и, облокотившись на кофеварку, кладет голову на руку. Она кажется усталой, сонной, равнодушной ко всему на свете или, может, напротив, угнетенной какими-то тяжелыми мыслями. Во всяком случае она недвижима, и эта неподвижность уже делает ее персонажем.

Мне кажется, что это тоже способ создавать «киноправду». Наделять человека биографией, той самой, которая соответствует его внешнему виду, тому, в какой позе он стоит, какое место и значение занимает в пространстве.

Понемногу передвигаюсь к углу стойки, становлюсь за спиной девушки, которая, таким образом, сидит теперь на первом плане. Витрина в глубине зала оказывается под углом ко мне. За ней пыль, которую ветер швыряет о стекло так, что она стекает с него, как жидкость.

С этого места, где крупным планом сидит отвернувшаяся от меня девушка, взаимоотношение между интерьером и улицей совершенно правильно. Изображение осмысленно. Все обретает смысл, и белая пелена за окном, как почти не существующая действительность, и темные пятна интерьера, в том числе девушка. Она всего только один из предметов. Персонаж без лица и биографии.

Кадр настолько хорош, что для его восприятия больше ничего не требуется. Все же я подхожу к девушке и, пока она приготовляет мне напиток, спрашиваю, как ее зовут.

— Делитта.

— Как?

Де-лит-та.

— От слова «делитто»*?

— Да, только на конце «а».

Я смотрю на нее с изумлением.

— Это все отец...— объясняет она.— Он говорил, что в нашем положении иметь детей — преступление. Но моя мать настояла на своем, и тогда он сказал: «Ладно, только мы назовем его Делитто». А так как я — девушка, то на конце пишется «а». Вот.

Я мог расспрашивать эту девушку до бесконечности, мог весь день ходить следом за ней по улочкам селения, насквозь продуваемым ветром, и по ее дому, где наверняка царят чистота и порядок, но я уверен, что никакая неожиданность не подстерегала бы меня там и что единственная странность во всей ее биографии — это имя Делитта, от слова «делитто», только с буквой «а» на конце.

Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ

* Delitto — преступление (*итал.*).

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВСТРЕЧА КИНОКРИТИКОВ В МИЛАНЕ

В Милане (Италия) с 16 по 23 апреля происходила международная конференция кинокритиков, организованная ФИПРЕССИ (Федерация интернациональной кинопрессы). В работе конференции приняли участие критики Советского Союза, Дании, США, Индии, Бельгии, Польши, Венгрии, Австрии, Франции, Англии, Чехословакии, ФРГ, Швейцарии, Румынии, Италии.

Были заслушаны доклады—«Современная французская кинематография» и «Новые тенденции в советском киноискусстве».

Первый доклад был сделан главным редактором французского журнала «Синема 65» Пьером Бийаром.

Второй доклад сделала главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева.

В докладе французского критика было обрисовано в целом грустное, тревожное положение современного французского кинематографа, во многом зависящего от американского капитала.

В заключение был показан новый французский фильм «Йойо» режиссера Пьера Этекса.

С большим вниманием был заслушан на конференции доклад Л. Погожевой о проблемах советского кино. В докладе был дан анализ лучших советских фильмов 1964—1965 годов, говорилось о режиссерах-дебютантах, о развитии кино на республиканских студиях, о направлении и характере творческих поисков в современном советском киноискусстве. После доклада были показаны фильмы «Тени забытых предков» С. Параджанова и «Свадьба» М. Кобахидзе. Оба фильма имели большой успех.

М. КОРОЛЕВА

Возвращаясь из Оберхаузена...

Незадолго до открытия Международного фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ) «Вечерняя Москва» поместила заметку, озаглавленную: «За Гран-при — в Оберхаузен». В ней сообщалось, что на фестиваль направляется делегация советских кинематографистов, которая везет с собой тринадцать фильмов.

Может быть, число оказалось несчастливым, но только делегация действительно выехала, тринадцать фильмов действительно были посланы и даже в срок доставлены, а вот Гран-при... Его мы не получили, как не получили его в прошлом году, в позапрошлом и т. д.

В журнале «Искусство кино» (№ 9 за 1964 год) была опубликована статья А. Колошина, в которой автор рассказывал о своих впечатлениях от прошлогодних фестивалей документальных фильмов в Оберхаузене и Лейпциге, с болью и горечью писал о причинах поражения нашего документального кино. Статья называлась «Уроки двух фестивалей». «Уроки» эти, как видим, не пошли впрок, и «расстановка сил» на нынешнем фестивале в Оберхаузене мало чем отличалась от предыдущего, и причины поражения наших кинодокументалистов — те же, что и в прошлом. Поэтому разговор здесь пойдет главным образом о самих фильмах фестиваля.

Итак, наша документальная кинематография и на этот раз была представлена, как говорится, не лучшим образом. И не потому, что выбор пал не на те фильмы, а потому, что «тех» фильмов, к сожалению, создано еще очень мало. Из тринадцати короткометражных картин, привезенных в Оберхаузен, в программу было включено четыре: две игровые— «Свадьба» и «Лестница» и две документальные — «Розыск продолжается» и «Вечерний берег». («Розыск продолжается» у нас считается научно-популярным фильмом— на фестивале такого раздела нет.) Остальные— «Чудо моего детства», «Иду в город», «Осенние мелодии», «Прибалтика», «Путь в науку», «Горный патруль», «Тайны минувшего», «Открытый мир», «Топтыжка»—не были допущены к конкурсным просмотрам ввиду их «невысокого художественного уровня», как сообщил советской делегации директор фестиваля Хильмар Гофман. К сожалению, даже те из нас, кто склонен был отнестись к его словам с недоверием, вскоре убедились в этом сами, просмотрев лучшие картины других стран.

Наиболее сильной программой оказалась польская. Она состояла из пяти документальных фильмов, трех мультипликационных картин и киножурнала.

Фильм «Дневник гестаповца Шмидта» (режиссер Ежи Зярник) создан на основе фотографий из случайно найденного альбома. Из 380 фото, в которых рассказывается о «подвигах» фашистского офицера на оккупированной польской земле, режиссер включил в фильм 129. Этот, казалось бы, статичный некинематографический материал в умелых руках художников благодаря точной раскадровке, экономному, но яркому дикторскому тексту, основанному на подписях к фотографиям, ожил и превратился в гневный, обличительный кинодокумент. «Обличительный» в самом полном и точном смысле этого слова: в дни фестиваля в газетах ФРГ появились сообщения о том, что «герой» фильма бывший гестаповец Шмидт опознан по материалам фильма и через некоторое время предстанет перед судом.

Совершенно иными художественными средствами решен польский фильм «Я был капо» режиссера Тадеуша Яворского. Фильм строится главным образом на крупных планах бывшего капо во время интервью, взятого у него в тюрьме, где он отбывает пожизненное заключение. Капо, глядя прямо в объектив киноаппарата, рассказывает историю своей жизни. Чтобы этот рассказ не утомлял зрителя одноплановостью изображения, авторы дают перебивки — крупные планы разных персонажей, которые как бы задают заключенному наводящие вопросы. Такой, казалось бы, бесхитростный прием «лобового» показа человека превратился здесь в потрясающий документ об этом человеке, морально искалеченном нацистским режимом, ставшим прислужником палачей.

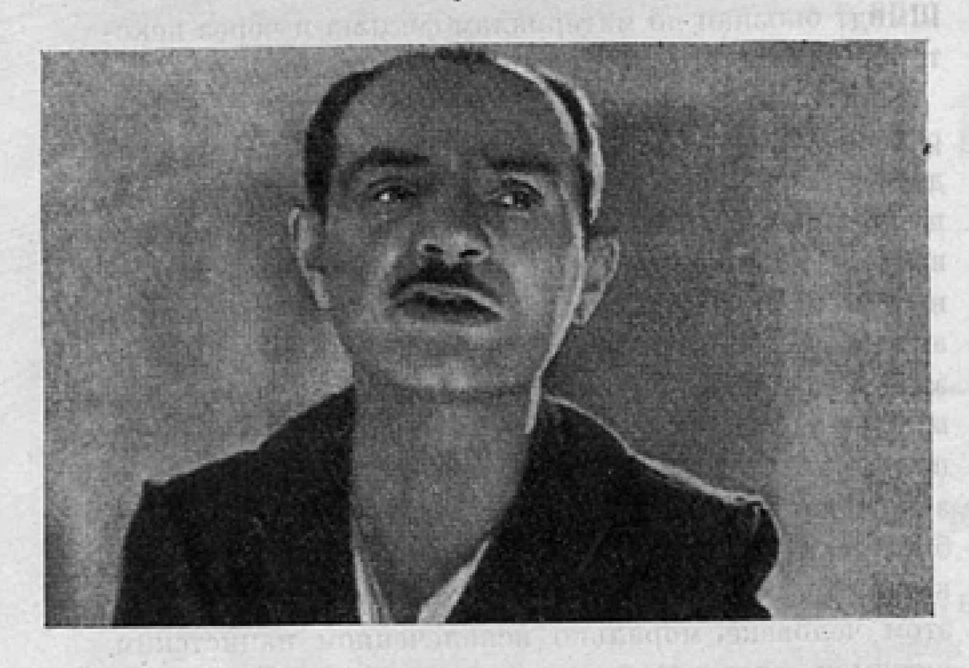
Оба эти польских фильма с большим вниманием были просмотрены огромной аудиторией фестиваля. Следует еще учесть состав публики — главным образом местное население, и тем не менее оба эти антифашистских произведения имели настоящий успех.

К сожалению, новая работа Мариана Мажиньского «Прощание с родиной» — своеобразное продолжение его прекрасной картины «Возвращение корабля» — не оправдала всеобщих ожиданий. Фильм, рассказывающий о поляках, проживающих за океаном и возвращающихся ныне домой, после того как они побывали в гостях у родных и близких на родине, оказался гораздо слабее предыдущего: исчезло волнение авторов, не возникло и сопереживания зрителей. Нарушилась драматургия кинодокумента — интерес к происходящим событиям пропал.

Повышенным вниманием к человеку отмечены фильмы «Карьера» Хелены Амираджиби и «Когда



«Дневник гестаповца Шмидта»



«Я был капо»

«Карьера»



опадают листья» Владислава Слезицкого. Маленький 13-минутный кинорассказ Хелены Амираджиби посвящен конкурсу-набору манекенщиц в Дом моделей. Режиссер не ограничивается здесь простой констатацией факта — факта, интересного, казалось бы, только своей внешней стороной,— перед объективом проходят привлекательные, мало привлекательные и совсем непривлекательные девушки, мечтающие сделать «блистательную» карьеру. Хелена Амираджиби заглядывает в глубь явления, она пытается повести зрителя по пути эстетического восприятия этого факта. Быть манекенщицей не так просто, как думают многие, как бы говорит автор и объясняет почему. Зритель вместе с автором смеется над нескладными, сутулыми девицами, не умеющими хорошо держаться и ходить, не обладающими необходимыми данными для этой профессии. Огромное их количество, нескончаемый поток проходит по подмосткам. Побеждают самые достойные. Зритель в этих кадрах становится как бы равноправным членом жюри, он соглашается с его мнением и отдает предпочтение лучшим.

Не оставляет зрителя равнодушным и рассказ о цыганах, кочующих с места на место («Когда опадают листья»). Фильм отлично снят с помощью скрытой камеры. Мы как бы сами живем в этом старом патриархальном быту кочевых племен, которых почти не коснулись приметы современной цивилизации. Авторы не пытаются идеализировать эту жизнь с ее «экзотикой» — танцами, песнями, угоном лошадей, свадебными ритуалами и т. д. Показывая быт цыган во всех подробностях, авторы как бы говорят о необходимости изменить его, хотя никаких словесных деклараций по этому поводу не произнесено. Мы видим в конце фильма огромные, печальные глаза ребенка, смотрящего из окна кибитки. Идет дождь. И капли дождя, сбегающие по стеклу, кажутся нам слезами ребенка. Надо, чтобы он жил по-иному!

В американском документальном фильме «Марш» режиссера Джеймса Блу рассказано о событии, всколыхнувшем всю Америку и взволновавшем весь мир, — о 200-тысячном шествии американцев в Вашингтон с требованием равноправия и свободы для негров. Фильм начинается с кадров, в которых директор информационного агентства США напоминает об этом событии, происшедшем в августе 1963 года. Затем показаны приготовления к демонстрации по всей стране, сборы и сам этот грандиозный по масштабам марш. Произведение обретает силу воздействия не только благодаря умелому показу самого размаха этого движения, но и благодаря внимательному отношению авторов к отдельным людям. Нам дают возможность остановиться и запомнить лица, поступки, действия многих людей. Вот выступает известная певица Мариан Андерсон. Она

тепло и сердечно приветствует демонстрантов, затем поет популярные негритянские песни. Вот на трибуне лауреат Международной Ленинской премии мира Мартин Лютер Кинг. Вот обессилевший от усталости негр с транспарантом в руках прислонился к дереву; вот женщина сняла туфли и опустила ноги в воду; вот девушка, ей стало дурно, и ее, подхватив за руки, стараются вывести из толпы. Финальные кадры фильма показывают, как усталые, но со счастливыми улыбками на лицах участники марша разъезжаются по домам с сознанием исполненного гражданского долга.

Картина прошла на фестивале с успехом. То же можно сказать и о фильме «Палач», созданном в Голливуде режиссером Лесом Голдманом. Этот 10-минутный фильм, в основу которого положены стихи известного английского поэта Мориса Огдена и рисунки отличного художника (который почему-то не назван в титрах), посвящен одной из важнейших проблем нашего времени — ответственности за преступления перед человечеством.

...Однажды в городе появляется странный человек в черном балахоне. Он предлагает неприкосновенность всем, кто поможет ему воздвигнуть виселицу. Первой его жертвой стал иностранец, затем профсоюзный деятель, еврей, негр... После каждой новой жертвы он говорил: «еще только один раз». Одного за другим он уничтожает живущих в городе — и тех, кто помогал ему, и тех, кто стоял в стороне...

Когда в конце фильма Автор обращается к палачу с обвинением в содеянных преступлениях, тот отвечает: «Я сделал не больше, чем вы разрешали мне».

Фильм обвиняет тех, кто предпочитает «не вмешиваться», кто не делает всего от него зависящего, чтобы приостановить преступление. Он заставляет задуматься над сегодняшними событиями в мире. Он призывает Человека занять подобающее ему место в борьбе с насилием, несправедливостью, угнетением.

Американцы показали еще один достойный внимания фильм — «Шляпа» (режиссер Джон Хабли). Средствами рисованной мультипликации автор рассказывает о пограничном инциденте, возникшем из-за шляпы одного из патрулирующих солдат, которая случайно упала на соседнюю территорию. Ссора принимает грандиозные размеры и готова перейти в атомную войну. Однако находятся разумные силы, которые вовремя восстанавливают мир на границе и отводят угрозу войны.

Большая программа была показана югославами, но особое внимание обратили на себя их мультфильмы и документальный фильм «Призыв» (режиссер Вера Йоцич). Фильм основан на работах белградского скульптора Виды Йоцич, бывшей узницы Освенцима. Ее работы, показанные в фильме, навеяны страшными воспоминаниями о пережитом в концлагере. Однако взгляд автора устремлен в будущее. Фильм предостерегает от повторения страшных событий не столь уж далекого прошлого.

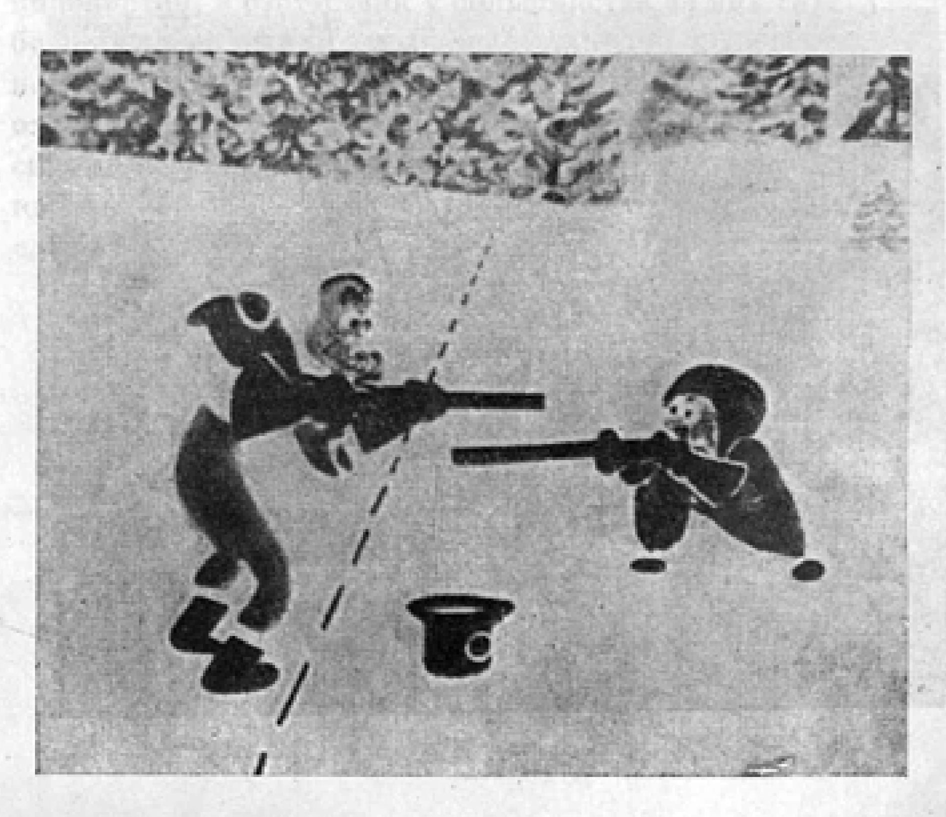
Много радости доставили зрителям своим светлым, искрящимся талантом югославские мультипликаторы. На этот раз на фестивале не было представлено творчество признанного «старейшины» югославского мультипликационного кино Душана Вукотича, но и в фильме «Вау-вау» Бориса Колара, и в 3-минутном фильме «Без слов» Боривое Довниковича, и в такой же короткой «Трубе» Паво Сталтере и Златко Гргича чувствовалась школа этого замечательного мастера, получившая развитие в ярких работах его коллег.

Бурную реакцию зала вызвала игровая английская картина «Персики» телевизионного режиссера Майкла Гилла — незатейливая история молодой современной, весьма привлекательной девушки, которая всему на свете предпочитает... персики. За 14 минут перед нами проходит ее жизнь от беззаботных, юных

«Когда опадают листья»



«Шляпа»



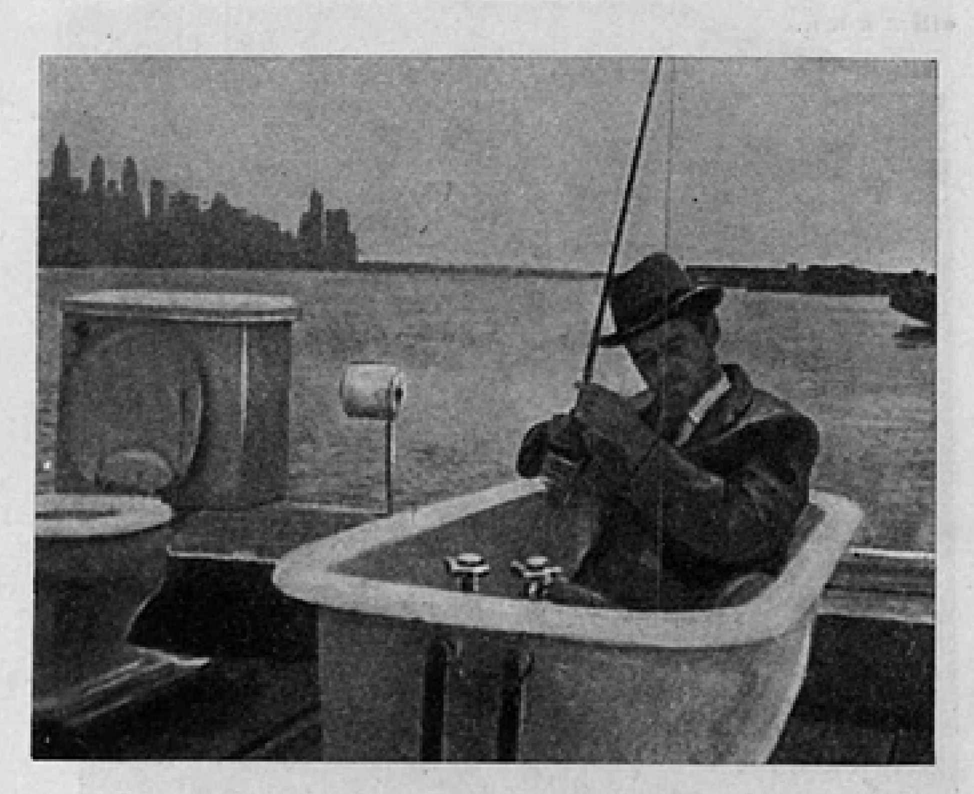


«Персики»



«Примадонна»

«Помогите! Мой снежный человек растаял»



девических лет до замужества и того момента, когда она готовится стать матерью. Роль героини исполняет 22-летняя Джульетта Хермер (это ее первый фильм), жениха играет Том Адамс; сценарий написан Ивоной Джилен, которая сыграла также роль сестры героини. Это ее первый сценарий и первая роль в кино.

Персонажи «Персиков» не говорят. За них это делает диктор. И, пожалуй, зря он это делает. Он комментирует события подобно радиокомментатору, объясняющему, что происходит на футбольном поле, хотя все, что происходит на экране, понятно и без слов. Думается, что без дикторского текста произведение было бы более цельным, законченным.

Эту ошибку не повторил Мамун Хассан — автор сценария и режиссер другого английского игрового фильма «Встреча».

Молодая женщина каждое утро приходит на станционную платформу и ждет поезда. Долго и мучительно тянется это ожидание. Поезда проходят и не останавливаются. Но однажды поезд замедлил ход — в окне вагона появилось лицо молодого мужчины. Женщина бросается ему навстречу, обнимает его и не размыкает объятий, пока не раздается свисток. Поезд трогается, мужчина протягивает из окна руки — они в наручниках. Поезд медленно уходит, оставляя на платформе одинокую фигуру женщины.

Картина длится 10 минут. Но за это время нам успели поведать о двух жизнях, об их трагедии, о боли разлуки, о любви и преданности.

Из французских картин наибольшее внимание привлекла «Бессонница» Пьера Этекса — остроумная сатирическая пародия на современный роман ужасов. Человек страдает бессонницей. Однажды вечером, чтобы побороть свой недуг, он берет с ночного столика книгу о вампире. То, что он читает, оживает на экране, и герой окончательно лишается сна.

В один и тот же день были показаны программы ГДР и ФРГ.

С отличной выдумкой и остроумием сделан фильм «Только четверть часика» Хайнца Мюллера (ГДР). Фильм задуман как своеобразный статистический отчет о достижениях Германской Демократической Республики за 20 лет. Цифровой материал ожил в руках талантливых авторов.

В строго документальный материал «введен» актер. Он много раз на протяжении фильма принимает облик людей, представляющих разные профессии — шахтера, учителя, врача, столяра и т. д.,—и от их имени ведет рассказ о развитии тех или иных областей промышленности, сельского хозяйства, культуры.

Менее удачной получилась картина «О'кей» Вальтера Хейновского (ГДР). На экране Дорис С. Она рассказывает о своей жизни. О том, как она по просьбе отца покинула Германскую Демократиче-

скую Республику и перешла в Западную Германию. Спустя три года она вернулась и вот теперь, сидя перед аппаратом, рассказывает о своей жизни в ФРГ. Рассказ девушки иллюстрируется фотографиями, которые приобретают размеры экрана и органично вплетаются в кинематографическую ткань повествования. Однако этот убедительный документальный материал не достигает своей цели полностью. Там, на Западе, девушка вела тот образ жизни, который обычно называют «легкомысленным». Это наложило отпечаток и на ее сегодняшний облик: она не вызывает симпатии зрителя, и потому многое из того, о чем она рассказывает, возлагает бо́льшую часть вины за случившееся на нее саму.

В «Портрете полицейского» (ФРГ) Александр Клюге рассказывает о карьере одного полицейского инспектора. Он родился в 1900 году, пережил все сменяющие друг друга правительства и режимы. Сейчас он на пенсии, но все равно ежедневно посещает свой участок. Авторы монтируют старую хронику догитлеровских и гитлеровских времен и показывают, как в потоке событий складывалась карьера этого человека.

В течение лета и осени 1944 года по приказу министра информации «третьего рейха» и других официальных лиц был снят пропагандистский фильм, который на основе фальсифицированных «документальных» съемок должен был рассказать зрителям о том, как хорошо живется заключенным концлагеря в Терезине (60 километров от Праги). Фильм назывался «Фюрер подарил евреям город». После войны фильм был утерян. Недавно найденная копия его легла в основу картины «Как прекрасно было в Терезине», представленной на фестиваль ФРГ.

Естественно, далеко не все картины, демонстрировавшиеся на конкурсных просмотрах фестиваля, представляли интерес как с точки зрения их художественной ценности, так и со стороны поднимаемых в них социальных проблем. Чисто формальными изысками, а не подлинно творческим поиском были отмечены такие, например, фильмы, как «Помогите! Мой снежный человек растаял» (США), «Примадонна» (Франция). Показательно, однако, что именно названные выше фильмы — лучшие фильмы фестиваля — пользовались наибольшим успехом у зрителей.

К сожалению, жюри в своих решениях далеко не во всем проявило должную объективность.

Так Гран-при по разделу мультипликационных фильмов получил западногерманский фильм «А». На экране живет человек, живет в мире своих вещей, в привычной обстановке своей комнаты. Внезапно его покой нарушает... буква А. Она входит в его дом, занимает большую часть пространства, всячески мешает ему, раздражает его. Человек употребляет все свои силы, чтобы изгнать ее из своего жилища. Наконец это ему удается. Здесь бы ему успокоиться, но в дом входит... буква Б. На этом фильм кончается.

Трудно понять, что хотел сказать автор. Скорее всего то, что человек бессилен бороться против высших сил судьбы. Они все равно одолеют его, как бы он ни старался с ними справиться.

Гран-при по разделу игровых фильмов был присужден «Персикам» (Великобритания). Одну из главных премий по этому же разделу получила талантливая картина «Свадьба», созданная кинематографистами советской Грузии (режиссер М. Кобахидзе).

По разделам документального кино Гран-при не был присужден, жюри сочло, что достойного претендента не оказалось. Одна из главных премий по этому разделу была присуждена чехословацкому фильму «Ромео и Джульетта, 1963». За 44 минуты экранного времени авторы попытались дать, как сказано в аннотации, «психо-аналитическую картину» работы над шекспировской пьесой в Пражском Национальном театре.

Наши трофеи на фестивале состояли из главной премии за «Свадьбу» и диплома за «Розыск продолжается». Во многом можно не соглашаться с решением жюри, но в данном случае мы не вправе предъявить претензий — у нас нет аргументов.

Когда-то наши документальные фильмы снискали славу советской кинематографии. Имена Д. Вертова, Э. Шуб, Р. Кармена заняли соответствующее место в истории мирового кино. А сегодня на международных фестивалях наши документальные фильмы слишком часто терпят поражение. И дело здесь, разумеется, не только в отборе фильмов (хотя и он играет немаловажную роль), а главным образом в качестве кинокартин, в отсутствии у большинства из них глубоких философских размышлений, личной авторской позиции, свежих, новаторских решений. Сейчас отличной фотографией никого не удивишь. Красивые закаты, лунные пейзажи и строительные краны, снятые контражуром,— этого сегодня слишком мало...

«ЖИЗНЬ НАВЫВОРОТ»

(Франция)



У Эжена Ионеско есть эксцентрически-гротескный фарс «Жак, или Послушание». Юному Жаку лень думать, разговаривать, жить. Это так однообразно! Жениться? Трафарет! Вот если бы у невесты было два носа, это уже получше: нечто свежее, необычное. Любвеобильные родители приводят Роберту с двумя носами. «Мало»,— говорит Жак. У Роберты появляется третий нос. Перед ним Жак не в силах устоять, и родители довольны его послушанием.

Фильм французского режиссера Алена Жессюа «Жизнь навыворот» можно было бы назвать «Жак, или Отчуждение». Юного Жака Валена тяготит общение с людьми: оно удручающе однообразно и заполняет механизированно-стремительное существование «рядового человека» стандартными поступками, жестами, фразами — скукой. Жак замечает, что ему сразу становится хорошо, когда прекращается внутренний контакт с людьми; ему тем лучше, чем более он равнодушен к ним, отчужден от них. Когда это происходит, он — кажется ему — может найти себя самого, стать самим собою, быть счастливым.

Тема трагической обреченности человека на одиночество в жестоком и враждебном мире и на отчуждение от него, пронзительно-тоскливо прозвучавшая в аллегориях и притчах Франца Кафки, стала «проблемой № 1» в зарубежном искусстве последнего двадцатилетия.

«Ад — это другие!» — с горечью, вторя Кафке, воскликнул Сартр.

Следовательно, жизнь так устроена, что счастлив тот, кому удается быть ничем не связанным с другими.

Эту мысль воинствующий индивидуалист Морис Баррес еще в конце прошлого века выразил без тени трагизма, доброжелательно делясь своим личным опытом: «Если хочешь жить (не спокойно жить, а просто жить. — *Я. Ф.*), окружи себя высокой стеною».

И трагический и оптимистический варианты с полной серьезностью подсказывают читателю: для каждой личности благом является возможность не соприкасаться с другой личностью.

Фильм Алена Жессюа, внутренне связанный и с литературой, разрабатывающей эту тему, и с идеями, мотивами, типичными для так называемого авангардизма в литературе, театре и живописи, звучит как вызывающая смех реплика на них. Поэтому он злободневен и привлекает к себе внимание. И трагические, нуждающиеся в расшифровке «ребусы-кошмары» в духе Кафки и «патетика» самодовольного эгоцентризма уступили в этом фильме место юмору, подчас не лишенному грусти, а также парадоксальности ситуаций, изящной, острой иронии, которые сродни Вольтеру и Анатолю Франсу. Хороших учителей избрал Ален Жессюа, извне наблюдая социальное явление, которое вышеназванные писатели главным образом выражали изнутри. Быть может, поэтому он, обратясь к самой модной в зарубежной литературе идее, сумел создать оригинальную, тонкую и содержательную философскую комедию об отчуждении.

Вряд ли подобный фильм мог бы появиться в то время, когда отчуждение еще не объявили проблемой № 1 и когда еще не было сюрреалистических ребусов Сальвадора Дали, сверхабстрактных полотен Жоржа Матье. Он как бы подводит итог безуспешным попыткам философов, писателей, художников отстоять независимость личности от общества идейным оружием эгоцентризма и субъективизма.

При этом тридцатитрехлетний Ален Жессюа, в прошлом ассистент Марселя Карне и некоторых других французских режиссеров и автор короткометражной картины, награжденной премией Виго, сделал свой первый полнометражный художественный фильм прозрачно ясным, стройным и строгим по композиции и, несмотря на смелую условность в развитии лейтмотива, производящим впечатление, что он — «на грани документальности». Не удивительно, что картина «Жизнь навыворот» была в 1964 году награждена тремя премиями — итальянской прессы, Венецианского фестиваля и «Фемина» (французской).

Ален Жессюа любит своего героя и жалеет его. В самом деле, почему Жаку Валену должно казаться соблазнительным то унылое прозябание, которое изображено (с установкой на документальный стиль) в итальянском фильме «Вакантное место» (режиссера Эрманно Ольми). Юному герою этой картины удается, окончив школу, поступить на службу; добиться этого нелегко, ему повезло. И вот он, прикованный к своему месту, будет тянуть лямку до гроба. Жак, единственный служащий агентства мадам Каррел, подыскивающего для своих клиентов квартиры, доволен, когда его выгоняют. Не придется уже тянуть лямку и декламировать с безучастным видом: «две отличные комнаты», «павильон из трех прекрасных комнат». Мадам Каррел уволила Жака, обидясь на него: он легкомысленно ушел со своего собственного свадебного обеда, уведя с собой молодую жену. Но не одному Жаку может показаться тягостным, бессмысленным и ненужным этот традиционный ритуал с чужими людьми — хозяйкой и ее супругом — в качестве почетных гостей. Бессодержательную болтовню, состоящую из «общих мест», действительно нелегко выносить (чем и объясняется успех «Плешивой певицы» Э. Ионеско, пародирующей речевые штампы до их полного обессмысливания).

Но почему, покинув это торжество, Жак предлагает жене переночевать не дома, а в гостинице? Почему он, неожиданно для себя, «вдруг пожалев»

свою подружку и решив «узаконить» их союз бракосочетанием, осчастливил простодушную и привязчивую молодую женщину, а сам по-прежнему скучает? Давно ли мама собирала его вещи, отпуская его из родного городка в огромный, неведомый Париж? А теперь Жак лениво расхаживает по комнате со скептически безразличным выражением лица, которое говорит: «Я все испытал, мне все надоело»; подойдет к окну и заглянет, отдернув штору, в дом напротив, а там, в такой же квартирке, как бы зеркальное отражение его существования — такая же молодая женщина, такой же скучающий молодой муж. Неудачно устроен этот тесный и неинтересный мир. Неудобен и ненужен груз хлопотливой и утомительной жизни. «Я ни в ком не нуждаюсь»,— искренне признается Жак, когда жена, оскорбленная его равнодушием, решает уйти от него. Эти слова Жака — лейтмотив фильма.

Одна из главных особенностей фильма — столкновение субъективного настроения автора с объективной логикой развития сюжета.

Ален Жессюа, любя и жалея своего героя, хотел бы не только понять причины его добровольного отчуждения, но и как-то оправдать Жака, он вводит для этого в фильм микроэпизоды и подробности, помогающие вызвать в зрителе симпатию к персонажу.

Пример такого эпизодика. Жена Жака, сказав ему, что решила расстаться с ним, подготовляет свое «домашнее» лицо к «выходу в люди» — гримирует, приклеивает ресницы. Жак смотрит на нее с искренним сочувствием: бедная, ей необходимо казаться привлекательной (она получила приз за красоту, почему ее и снимают для рекламы товаров); для этого ей приходится «доделывать» свое лицо, ф а л ь с и ф и ц и р о в а т ь его. Нет, Жаку ничего такого не нужно, он будет самим собой. Зрителю понятен и нравится этот молчаливый протест.

Однако объективная логика развития сюжета заставляет нас убедиться в душевной вялости и скупости этого молодого человека, в его интеллектуальной лени и понимании духовного комфорта как полного равнодушия и бездеятельности, имитации небытия. Оправдать Жака зритель не может.

Но столкновение субъективного настроения автора с объективным содержанием ситуации, порожденной отчуждением Жака, с логикой развития сюжета, возникшего из этой ситуации, все же отразилось на фильме. В результате этого столкновения резкость, заостренность гротеска, эксцентрики, сатиры ослаблены, и в фильме, в его атмосфере преобладают мягкие, пастельные краски, даже лирические полутона.

Красноречива походка Жака, когда он, с обычным для него выражением полнейшего безразличия легко сбегает с лестницы, легко пробегает по улицам Парижа, присутствуя при их многолюдье и в то же время как бы отсутствуя; все в его облике говорит: «Вы меня не знаете, я не знаю вас и не хочу знать».

В фильме Аньес Варда «Клео с 5 до 7» молодая певица также слоняется по улицам в ожидании минуты, когда узнает, не поражена ли она страшной болезнью. Безразличие оживленной толпы мучительно для Клео, отчуждение кажется ей началом гибели, и приветливость, доброту молодого солдата, случайно встреченного в безлюдном парке Монсури, Клео воспринимает как дар судьбы обещание здоровья и весть о возможности счастья.







Кадры из фильма «Ж и з н ь н а в ы в о р о т»

Жак, оказавшись на месте этого солдата, не смог бы поддержать Клео. Чем непроницаемее невидимая стена, отделяющая его от других, тем он веселее, тем более он доволен.

Он замечает, что ему мешает не только общение с людьми, но и самое присутствие окружающего мира. Умеет ли он внимательно разглядывать этот мир? Ведь он и в свое лицо только сейчас вгляделся. А как удивительно развесистое дерево в Венсенском лесу — с неповторимо мощно изогнутыми ветвями, с неповторимо пружинистой кроной! Садовник сообщил Жаку, что это дерево очень редкое, и предложил показать другие. Жак ответил: «Наплевать мне на дерево». Он умеет хорошо разглядеть, но не хочет видеть.

И тут Жак совершает открытие. Можно так пристально глядеть в глаза человеку, что перестаешь его видеть. Жак овладевает искусством не воспринимать других и избавляться таким образом от мешающего, ненужного их присутствия, изгонять их из своего существования, «уничтожать» их.

Более полувека назад философ Бердяев, которого экзистенциалисты и персоналисты признали своим учителем, совершенно серьезно утверждал, что когда он воспринимает стоящую перед ним на письменном столе чернильницу, происходит насилие этой частицы материального мира над сознанием, личностью почтенного мыслителя: чернильница, как и вся действительность, грубо вторгается в его жизнь, заставляя воспринимать себя. Живописцы, производящие абстрактные полотна, начисто лишенные образности и связи с жизнью, сделали практические выводы из размышлений Бердяева: они отражают «агрессию» неба, деревьев, людей, не желая видеть их и изображать.

Жак не в искусстве, а в бытии своем решает проблему «Я и мир», так же как авторы абстрактных полотен. Он в ежедневной жизни абстрагирует себя от людей.

Ален Жессюа тонко и гротескно развил основную проблему авангардизма.

И вот Жак шагает по пустому Парижу — город наполнен прохожими, но герой фильма не воспринимает, не видит их. Он входит в «пустое» заведение с механическими аттракционами (которые ему, как и другим юношам, очень нравятся) и т. п.

В предпоследней комедии Ионеско «Пешеход по воздуху» писатель Беранже вдруг обнаруживает в себе таинственную способность преодолевать земное притяжение и шагать по воздуху, как по склону холма. Беранже, не любя авиацию и вообще технику, от всего сердца хочет научить всех людей своему искусству ходить, словно во сне, по воздуху. «Таинственная» способность Жака, изолируя этого молодого человека от ему подобных, делает и его не существующим для них. Блестящая развернутая метафора Алена Жессюа на тему об индивидуализме и одиночестве (персонаж своевольно «выключает» парижан, как выключают экран телевизора) более содержательна, чем однотипный прием, положенный Рене Клером в основу одного из ранних его фильмов «Париж уснул» (персонажи пересекают город, в котором сон прекратил все движение, сковав людей в любых позах; например, шагавший человек спит с поднятой ногой, и т. п.).

Развернутая метафора Алена Жессюа подсказывает зрителю, что Жак, «выключая» мир, выключает и себя из мира. Его идеалом оказывается пребывание в пустоте.

Бодрый, веселый, проголодавшийся, Жак возвращается с прогулки и узнает от жены, как она переволновалась: он отсутствовал три дня. Жак удивлен, не верит. «Смотри, как ты оброс»,— говорит жена. Зеркало подтверждает: щетина трехдневная. А Жаку казалось, что он гулял три часа. Значит, он уже и время «выключает»! Он открыл секрет, как спрессовывать отведенные ему для жизни дни и минуты — наяву, без наркотиков, без неприятных ощущений, с удовольствием. Он нашел способ, не умирая (смерть весьма неприятна), не жить. Жак просто решил задачу, над которой бьются французские писатели Клод Симон, Клод Мориак и некоторые другие: враждуя с историческим процессом, они хотят «раздробить», «уничтожить» объективное историческое время, заменив его множеством «субъективных времен». Но опыт Жака показывает, что невозможно выключить, спрессовать, уничтожить время; в действительности ему удается лишь самому выпасть из времени в пустоту.

Наконец Жак замечает, что ему мешают вещи. От жены он уже избавился; теперь он стаскивает почти всю мебель и другие вещи из одной комнаты в другую. Затем он усаживается на полу, довольный, радостный. Не подумайте, читатель, что Жаку, как Маяковскому, не нужно ничего, кроме свежевымытой сорочки. Нет, ему нужна пустота. И если Жак не сумеет раствориться в ней, он сам окажется лишним для себя и, быть может, попытается «вынести» и себя, как загромождающий пустоту стул.

Чему же учит опыт персонажа эксцентрической комедии, гротескной притчи Алена Жессюа? Обратимся за консультацией к знатоку этого дела Жоржу Матье, известному практику и теоретику абстрактного искусства. Для чего он разрушает все связи, соединяющие творческую личность с окружающим миром? Он ясно сказал об этом в одном из своих манифестов: «Свобода — это пустота». Чтобы добиться ее — тотального метафизического освобождения человека,— необходимо хитростью лишить его «последних предлогов, которыми он оправдывает свое присутствие в мире». По мнению Ж. Матье, пустота абстракций и лишает ее потребителей этих последних предлогов. Жак в быту осуществляет принципы Жоржа Матье.

Зрители, не знающие об этом, готовы подумать (однако все вновь и вновь смеясь), что видят блестящее воплощение мрачной истории развития душевной болезни.

А когда Жак, не узнавший свою мать и только из жалости к этой почтенной женщине сказавший, будто узнает ее, сообщает, ликуя, врачу, что он, Жак, уже независим и от пищи — две недели почти не ел, а бодр, весел и полон сил, словно йог,— врач приходит к тем же выводам, что и зрители. Он предлагает Жаку поселиться во дворце одного богатого мецената, покровительствующего изобретательным, талантливым людям.

Жак охотно соглашается. У меня не было и тени сомнения, что он отлично понял, о каком дворце идет речь. Он порядочный хитрец, этот молодой человек, который любит слоняться с отсутствующим видом и которому наплевать и на деревья и на весь мир с его заботами и тревогами.

Но он такой, каким он себя сделал, и миру не очень-то нужен. На это, как видно, Жак и рассчи-

тывает. Убежище от однообразной и утомительной сутолоки жизни он нашел в монотонном существовании под крышей сумасшедшего дома. Кошмарное и трагическое безумие мира и человека, вошедшее в зарубежное искусство вместе с творчеством Кафки, Жак превратил в легкую комедию бегства от действительности: никаких кошмаров, а именно спокойное убежище.

На пресс-конференции в Московском Доме кино Ален Жессюа рассказал, что он, жалея Жака, шесть месяцев не заканчивал работу над фильмом, оставляя его без финала. Наконец, после консультации с психиатром, автор картины убедился, что перед Жаком один путь — в сумасшедший дом: этого требовала логика внутреннего и внешнего действия героя, суть которого — последовательная, непроизвольная и вместе с тем искусная самоизоляция.

Тогда-то Жаку и был подан автомобиль, доставивший его во «дворец».

Ему понравилась его светлая комната, похожая на больничную. Его не удивило, что молодая женщина, в которой он готов был узнать свою жену, выряжена санитаркой. Жак сидел в своей любимой позе на полу, когда она внесла и поставила рядом на пол поднос с обедом. И хотя Жак, уверенный, что он почти независим от необходимости поддерживать силы пищей, вероятно, лишь отведает это угощение, он доволен. Ему никто не мешает жить так, как он хочет. Сидя на полу, спиной к нам (и мы не нужны ему), он произносит последнюю реплику фильма: «Ну вот они и попались».

Не сказал ли самому себе после первого своего успеха эти же слова живописец-сюрреалист Сальвадор Дали, уверяющий, что в основе его творческого метода — душевная болезнь паранойя — имитация деятельности больного мозга? Но Дали, в отличие от Жака, обладает дарованием, которое может уродовать. Дали, в отличие от бедного Жака, знаменит, богат и может жить в настоящем дворце.

Зрительный зал сопровождает дружным смехом демонстрацию фильма «Жизнь навыворот». Это не так называемый бездумный смех; он заставляет размышлять, анализировать, давать оценку увиденному. С развитием действия в фильме все более ощущается тонкая, ненавязчивая сатира. Ее объектом оказываются прежде всего социальные условия, стиль жизни, которые порождают отчуждение и взаимное безразличие людей. Зал смеется и над персонажем, приспособляющимся к этим условиям и поэтому считающим отчуждение преимуществом, благом. Зал смеется, когда выясняется, что пресловутое преимущество — это тихое помешательство, душевная болезнь.

Неестественно было бы, если бы нас заставляла смеяться клиническая история болезни. Но в фильме Алена Жессюа ее и нет. В нем сумасшествие — это метафорическое, сатирическое воплощение ухищрений буржуазной идеологии, идеализирующей индивидуализм, эгоцентризм, разобщение людей и объявляющей невозможность взаимопонимания и отчуждение неизбежными в нашу эпоху.

Созданный Аленом Жессюа эксцентрический гротеск классического, чаплиновского типа вызывает смех зрителей.

Современная французская литература дает нам возможность поглубже заглянуть в подтекст этой комедии, а он смеха не порождает.

В 1963 году премией Ренодо, второй после Гонкуровской по значимости, был награжден первый роман совсем еще молодого писателя Ж.-М.-Г. Ле Клезио «Протокол». В нем рассказана история юноши Адама Полло, как видно дезертировавшего из армии и желающего, чтобы его сочли мертвым, забыли о нем. Оторванный от всего мира на покинутой приморской вилле, он выключает себя из жизни людей и внушает себе, что ему ближе их не только собака, но даже крыса. Арестованный, он признан душевнобольным и отвезен в сумасшедший дом. Он, как и Жак, охотно отправляется туда. Еще в начале романа Адам так сказал о существовании в убежище для психически ненормальных людей: «я ничего не имею против этого... и я думаю, что не хуже других этот способ прожить свою жизнь до конца — спокойно, в отличном доме, при котором прекрасный сад во французском стиле и люди, занятые тем, что кормят тебя». Как видим, Адам— фантазер не меньший, чем Жак,—куда расчетливее. Для него недостаточно духовного комфорта в виде отчуждения; он хочет в уединении своем, отрицая реальность действительности, устроиться действительно с комфортом во всех отношениях. А в конце книги, находясь уже в сумасшедшем доме, Адам чувствует себя, как «устрица, лежащая в своей раковине на дне моря». Это и идеал Жака. «Конечно, еще остались кой-какие заботы; надо будет убирать комнату, сдавать на анализ мочу, отвечать на вопросы». Но хорошо, что Адам теперь долго будет «на этой кровати, среди этих стен, в этом парке, в этой гармонии блестящего металла и свежей побелки».

Адам Полло спрятался в сумасшедшем доме от бурь, сотрясавших мир, от трагедии войны в Алжире, от необходимости сделать выбор: либо участвовать в ней, либо протестовать и бороться против нее. Эта относительная конкретность исторической ситуации, так же как относительно трезвая расчетливость Адама Полло, помогают лучше понять и нерасчетливого, как бы не думающего о своих интересах героя комедии Жака Валена. Трагедия отчуждения — преимущество только для циничного отщепенца. Идеализация разобщения людей и отчуждения может лишь увеличить количество отщепенцев, вооруженных модной «философией» — в отличие от обыкновенных бродяг.

Мерсо, герой романа Альбера Камю «Чужой», не раз как бы выглядывает из Жака, и в фильме мы вправе увидеть весьма своеобразный лирически-сатирический отклик на этот знаменитый роман. Именно с него отщепенец стал одним из центральных образов современной буржуазной литературы, создаваемой интеллигентом того типа, который Ленин на пороге XX столетия, в 1901 году, определил словами «выбитый из колеи». Этот интеллигент выбит из колеи своего «нормального» буржуазного бытия и самосознания небывало драматическими событиями эпохи. Поэтому он враждебно отчужден от современности, не видит дороги к будущему, страшится его и отвергает. Ему плохо в капиталистическом обществе; понять его нетрудно, пожалеть его — естественно. Но это еще не все: он и оправдывает, а то и поэтизирует анархический нигилизм отщепенца; ответ на эту поэтизацию юмором и уничтожающей иронией, улыбкой и смехом давно уже необходим.

Я. Фрид

«ПРЕКРАСНАЯ ЖИЗНЬ»

(*Франция*)



Сладкий, тающий, уже почти неземной голос воркует над кущами современного рая: «Монте... Монте... Монте-Кар-ло... Ах, под синим небом... на берегу озера... эта прекрасная жизнь...»

Действительно, небо и озеро; рулетка и охота; беззаботность, шампанское и учтивость — гибкая, томная, абсолютная предупредительность почти невидимых уже в этих грезоподобных облаках учтивости официантов, лифтеров, егерей, сверхчуткость лишенных иронии фотоэлементов, сверхлюбезность радушных иль бездушных — и вот п р о г р а м м а, как принято сейчас выражаться, этой кибернетической сладостности, тот самый ключ к Сезаму: «Монте... Монте... под голубым... на берегу, ах...» — ключик тот же, древний, золотой опять. Надо только не забывать поворачивать ключик — и перед каждой дверью, а их так много, шуршат тысячефранковые купюры — волшебный звон, и поворот ключа, и сервис-машина рая усилиями вышколенных полу- и просто проводников влечет вас дальше к оплаченным утехам. И белый пиджак дароносца претендует на элегантность официанта, и улыбки равно радушны, и шуршат бумажные купюры, и стелются бумажные «мерси», и светит, да не греет солнце в голубом, бумажном тоже небе.

И когда уж заржавеет за ненадобностью ключик благородного металла, когда перестанут ломиться в опостылевший Эдем безработные душой и сердцем, когда заметят, что оставляют по эту сторону двери... впрочем, уж не на совесть сюда спешащих ветеранов рассчитывает, конечно, фильм, о котором здесь речь, не на совесть обладателей больших золотых ключей... Но вот он, герой наш и фильма, еще молодой француз с усталыми глазами солдата и живым еще лицом человека... что о н оставил перед дверью, в которую неизбежно начнет ломиться, преуспевая и развлекаясь уже по канонам почти «сладкой жизни» (он, правда, еще не готов расстаться с некоторыми иллюзиями: верность жене побеждает, он уходит вдруг, вызывая понятное недоумение у любезной манекенщицы, автоматически готовой к акту оплаченной учтивости) ...что он оставил в начале фильма и что вновь подстерегает его в самом конце, как раз после того, как он споет свою любимую песню наконец со словами, и слова наконец откроют нам тайну любви к мотиву?

Вначале необыкновенно будничная — лишь фон для аккуратных титров, необыкновенно подробных и обстоятельных — в ленивом, тягучем темпе шла другая жизнь; шла она по принципу натурального хозяйства: плата натурой.

За каждый вздох — предсмертным хрипом. За каждый глоток воды — кровью. За каждый метр земли — жизнью.

Жизнь эта, как известно, называется войной; воевал наш герой в Алжире; прекрасной эту жизнь назвать еще живым трудно; наш герой вполне разделяет это мнение, потому что несколько позже, уже в Париже, он покупает военный сувенир и с явным удовлетворением мирным футбольным ударом от души дробит сувенир в черепки... Но об этом позднее... А сейчас — титры кончились; ощупывание пленных, перебежки под бомбами, раны, усталость, страх — тоже.

Кончились.

И наш герой, дымящий нетерпением (сигарета за сигаретой), возвращается в Париж, на родину. Улицу за улицей, квартал за кварталом, дом за домом вспоминает он свой парижский А р б а т, сердце города; он там родился, жил розовой в памяти жизнью детства и отрочества, и он надеется там жить снова, непременно счастливо, непременно мирно. Даже больше чем надеется. Он уверен. Уверен, что ça sera bien, что никаких трагедий больше не предвидится.

Он возвращается в Париж, насвистывая приятный мотив — мотив этот пройдет сквозь всю картину, мотив надежды, на что?.. Узнаем позднее, не сразу, не сразу...

Он возвращается в Париж в праздник — шум, карнавал, музыка. Он п р о с т о й парень (кстати, к дискуссии о п р о с т о м герое: хорошо или плохо быть таким п р о с т ы м; увидим, что плохо, но не сразу, не сразу), без особо мужественного подбородка, с невольно вызывающими симпатию усталыми, даже скорбными глазами и мягкой улыбкой. Он счастлив здесь, на празднике, он взбирается на сцену, берет трубу и весело синкопирует «Марсельезу» под какой-то современный фокстрот. И возлюбленная его, которую он не нашел дома, на звук трубы призывный пробирается к сцене, молча улыбаясь, и, так же молча улыбаясь, припадает к его ногам, прижимается щекой к его солдатским ботинкам, а он все играет, как бы не замечая ее...

Дальше сразу поцелуй, забытье...

И начинается мирная жизнь, наступление на бастионы быта.

Ежедневное, ежеминутное...

С легкой грустью, с легким юмором, с легкой влюбленностью в своих героев Робер Энрико — режиссер фильма — набрасывает легкими штри-

хами разнообразные поиски работы, маленькие размолвки с любимой, развлечения и неудачи.

Здесь мы почтительно умолкаем перед изяществом и поэтичностью тех обаятельных кинотаинств, которые описать невозможно: второй план, скрытая камера, проходы, освещение, мизансцены; с удовольствием отметим только точную легкость режиссерской манеры, элегантность монтажа — впрочем, здесь, наверное, уместней говорить об изяществе кинопунктуации, чем о художественной выразительности монтажа. Несомненно, взявшись за перо, режиссер может написать статью «Уроки Годара»; маленькие уроки Годара, скажем мы, но все же... почти нет скучных кадров, многозначительных актерских «находок», и камерой совсем не балуются. Ясно и легко излагает режиссер вполне ясную историю своего героя, умело и с достаточной остротой расставляя запятые юмора, точки поцелуев, двоеточия «а ларчик просто открывался» («Монте... Монте...» — ключик), восклицательные знаки лирических отступлений и в конце фильма прибегает даже к многоточию, смысл которого мы и пытаемся выяснить.

Итак, восклицательные знаки лирических отступлений.

Здесь это лирические, но не отступления, а наступления, и не лирические, а драматические и даже трагические.

Да, бывший солдат не задумывается особенно над прежней жизнью, хотя даже сегодняшняя ему ежесекундно напоминает о ней: обыски и аресты на улицах; мельком, на втором плане, полицейские патрули, бомба ОАС, калечащая ему мотороллер,— все, как на войне, но наш герой этого как будто не замечает, игнорирует всякую попытку как-то связать мысленно эти два лика «чего-то в мире неладно». Ни в чем дурном его обвинить совершенно невозможно — он милый, скромный, хороший п р о с т о й парень.

И тогда режиссер впервые восклицает; он отступает от лирического микроскопа и с легким «ах!» приникает к драматическому телескопу.

Он демонстрирует нам и миллионам двойников своего героя жизнь планеты Земля, которая бьется в лихорадке столкновений и конфликтов: забастовки, разгон демонстраций, зловещие самолеты...

Есть какая-нибудь связь между всем этим и искалеченным мотороллером?

Наш герой отвечает — нет. Он не склонен искать за вполне конкретными последствиями более общие причины; случайность для него — только случайность, она не вытекает из закономерности; она однозначна только как происшествие. Наш герой попастушески щелкает кнутом, то есть затвором фотоаппарата, перегоняя стадо туристов, и полностью поглощен своим делом и проблемами своей семьи. Все остальное его не трогает. Его ни в чем нельзя упрекнуть, черт возьми, этого хорошего п р о с т о г о парня. Он не патологический мерзавец, он обладает прелестной женой, чувством местного — парижского — юмора и даже смелостью — вдребезги разбитый армейский сувенир, за который ему мнут бока пресловутые п а р а ш ю т и с т ы. Но это не более как случайный порыв; он больше не будет так шутить, его жена обещает это полицейскому комиссару.

И наш герой снова барахтается в суете дел, ссорится с женой, мирится, нервничает, улыбается. Но не думает.

И режиссер — отдаем ему честь — снова не выдерживает; теперь он драматически наступает, он говорит страстно: смотрите, вот молодой, симпатичный Кеннеди принимает грозный парад; вот де Голль, встав в машине во весь свой великий — 199 сантиметров — рост, благословляет армию; вот новые устрашающие ракеты, бомбардировщики с атомными зарядами над Триумфальной аркой; а вот, кстати, газовые камеры, где сжигали немцы детей,— вы не забыли о них? Вот сегодняшние резиновые дубинки со свинцом, вот белый величественный гриб ядерной смерти...

Но нашего героя это не трогает; он не видит ничего дальше прелестного носа своей жены; он выгодно продает свои снимки, богатеет, открывает собственную фотостудию, где с чрезвычайным блеском рекламирует пальмовое мыло, проводит вечер с модной фотоманекенщицей (правда, бежит от нее в решающую минуту; да ведь мы уже говорили, что он простой, п р о с т о й хороший парень, он не способен изменить своей жене; это большое достоинство в наше время; бо́льших достоинств просто невозможно себе представить; к тому же манекенщица была уж слишком деловита, цинична и лишала п р и к л ю ч е н и е его р о м а н т и к и; нет, так он не согласен; неправда ли, он хороший п р о с т о й парень; он еще не согласен; ура! он наконец празднует новоселье в шикарной квартире, и скоро он сам будет открывать золотым ключиком ту дверь — в белом пиджаке, с сигарой во рту, благодушный и ухмыляющийся.

И, следовательно, можно будет снять вторую серию картины «Прекрасная жизнь»: конкуренты, роман с более красивой и менее циничной манекенщицей, благотворительность, хлопоты с детьми — дочка слишком увлекается этими «блузон нуар», к тому же третий аборт в пятнадцать лет... это уж слишком, мы вот с мамой были не такими... — общее просветление, замужество дочки, удвоение капитала, «Почетный легион» в петлице, вилла на Лазурном берегу, смерть жены и покойная мудрость седин над ироническим лбом н а с т о я щ е г о француза и, наконец, некролог, в котором он «вечно останется в нашей памяти хорошим п р о с т ы м парнем, патриотом».

Итак, он рвется к двери и уже перед самым концом фильма снимает со стены свою солдатскую гитару и поет.

Впервые он не насвистывает, не мурлычит, а поет на тот самый мотив, который пронизывает всю картину и который мы уже успели полюбить,— милый светлый мотив, мотив надежды.

И вот слова, которые поются на этот мотив: «Вот пришел наконец день... кончилась жизнь мальчика... теперь у меня есть дом... теперь я семейный человек... теперь я счастливый человек».

Я могу извиниться, разумеется, за пересказ, за перевод.

Но такова суть песенки.

За нее просите извинения у п р о с т о г о хорошего парня.

В этих словах суть его любви к мотиву. Так, во всяком случае, это представляется нам и режиссеру. Суть той надежды, которой жил это время бывший солдат. Надежды на мирную, обеспеченную, спокойную, п р е к р а с н у ю жизнь.

Он поет эту песню без жадного вульгарного азарта, без самодовольного торжества, скорее даже с грустью — но поет.

Потом он прячет — теперь надолго, очевидно,— гитару, встречает гостей, потом тепло их провожает, возвращается к уже спящей жене... и тут...

И тут режиссер не трагедии ради, а дабы просветить наконец заблудшего и высечь из его мозга искру мысли, рукой полицейского стучит в дверь.

Стук в дверь.

Повестка.

«Вас призывают в армию».

И все.

Герой садится на кровать, смотрит на спящую жену, и все идет к черту.

Он смотрит прямо перед собой, и вот уже тихое дыхание жены заглушает фонограмма резкого грохота солдатских сапог, военной команды... раз-два, раз-два... жестоко грохочут сапоги... раз-два, раз-два, все громче и громче, оглушая...

Прием этот, мягко говоря, не блещет новизной, но трудно привести еще пример, где бы он был так кстати.

Режиссер ставит многоточие.

И последний кадр фильма: медленно кружащийся земной шар, весь во вспышках взрывов.

Еще многоточие...

Так о чем это? О несовместимости мирной жизни с войной?

О том, что герою надо задуматься, почему все идет к черту? Для того чтобы задумались его двойники по эту сторону экрана?

Задумались о чем? О крахе надежд на прекрасную жизнь?

Ну а сама прекрасная жизнь — разве не нужно бы задуматься о ее самостоятельной ценности?

Ведь ни герой, ни, нам кажется, режиссер не подвергают ее ценность сомнению.

Герой фильма — хороший простой парень. Но эта простота объективно хуже воровства, потому что она — ограниченность.

Это ограниченность не режиссера, а характера, типичного во многом для современной мелкобуржуазной Франции.

Ведь только она одна, повестка,— та самая открученная гайка на рельсах благополучия.

Долой войну — это хорошо. Но почему — долой войну?

Долой войну, потому что она мешает человеку обзавестись золотым ключиком и войти в «Монте... Монте...»? Мешает человеку жить прекрасной жизнью? Мешает делать деньги и любить жену?

Это и называется мелкобуржуазной ограниченностью.

И это уже относится не к герою, наверное, а к режиссерской позиции.

Потому что режиссер не судит своего героя, не возвышается над своим героем, не дает ему и зрителям более высокого идеала человеческой жизни, чем эта прекрасная жизнь.

В этом и заключается основная слабость картины: она слишком проста, как и ее герой, хотя и обладает целым рядом милых достоинств.

А может быть, последним кадром режиссер и хочет сказать: утратьте быстрей иллюзии о прекрасной жизни, задумайтесь обо всем: пока вы не задумаетесь, так и будет полыхать планета.

Несомненно одно: пословицы часто лгут; только переиначив одну из них, можно выразить правду: режиссер говорит хорошо, но он говорит мало...

Олег Осетинский

«ШЕРБУРСКИЕ ЗОНТИКИ»

(Франция)



«Шербурские зонтики» — это название магазинчика, где развертывается действие фильма Жака Деми. Оно звучит и мило и забавно, с оттенком добродушной иронии над некоторым провинциальным шиком: «Шербурские зонтики» — совсем будто «Нью-йоркские небоскребы» или «Египетские пирамиды». Между тем зонтики как таковые самостоятельно фигурируют только в кадре-титуле, весело рассыпавшись по экрану, словно пестрые цветы. Дальше они становятся лишь аксессуаром, лишь бытовой, хотя и очень изящной деталью обстановки в пьесе совсем не веселой, а, скорее, печальной. Но сначала не о ней, а о другой истории, тоже рассказанной Деми в его более раннем фильме «Лола».

Это был вполне банальный сюжет о девице из кабаре, которая вечерами танцует у столиков и водит домой клиентов, но одновременно добра, честна, отличная мать своему семилетнему мальчугану, неплохая хозяйка, а главное— преданно ждет некоего Мишеля, давно покинувшего ее.

Заинтриговал, конечно, не сам по себе добродетельно-сентиментальный вариант судьбы падшей женщины. Он многократно трактовался, хотя, быть может, Жак Деми довел его до крайней определенности. Девица из кабаре близ Нантского порта, красотка Лола, по сути дела, лишилась решительно всех признаков своей профессии, которая раньше считалась непохвальной. Лола просто очень хорошая, работящая женщина, да и профессия у нее не хуже других. Наоборот, позволяет хранить душевную верность и независимость. Чем, скажем, выйти замуж и изменить тем самым незабвенной памяти Мишеля, куда лучше смеяться, пить вино и петь песенку: «это я, это я — Лола». Клиенты — опять же не беда. Во-первых, Лола принимает не всякого. Например, американский матрос Фрэнки. Он лицом похож на Мишеля, скромный и носит сынишке подарки. Не так уж плохо на время, до тех пор пока сам Мишель, разбогатевший где-то в прекрасной дали, весь в белом, на роскошном белом автомобиле не подкатит к заведению— как принц из сказки, как воплощенная белая мечта. Тогда под добрые слезы зависти, ручьем пролитые из глаз девиц-подружек,

Лола и ее мальчик воссоединятся с папой, а верность и любовь восторжествуют. Анук Эме, изысканная, тонкая, блистательная Анук Эме, ухитряется сыграть Лолу маленькой буржуазкой, хлопотливой, торопливой, смешно семенящей своими невиданно длинными аристократическими ногами. Так режиссер окончательно исчерпал и, надо думать, закрыл вариант «добродетельной шлюхи».

Деми, очевидно, принципиально не ищет новых величин и неизвестных измерений в темах и сюжетах традиционных, как это часто делают его сверстники, коллеги, молодые французские режиссеры. Скажем, Трюффо, который в картине «Четыреста ударов» дал совершенно новую и глубоко субъективную адаптацию вечной темы несчастного детства, а в «Жюле и Джиме» взял затрепанную схему адюльтера, где-то уже возле пародии на бульварный роман начала столетия, насытил ее трагическим современным содержанием, провел своих героев, представителей парижской художественной богемы, от золотого века «Ротонды» сквозь первую мировую войну, потери, бури, зловещие предвестия, и банальный треугольник превратился в печальную эпопею трех родственных душ, переживших и не сумевших пережить крах идеалов и надежд в распадающемся мире. Жак Деми, возвращаясь к первоначальному каркасу темы, не хочет видоизменять и внутренние мотивы, а, наоборот, настаивает на их неизменности, устойчивости, самоценности: любовь и верность, разлука, тоска, тяга в дальние страны, маленькие радости провинциальной жизни. И соответственные драматургические ситуации, перипетии, персонажи. Сложности и двойственности людских отношений — этому кинематографическому климату «новой волны» — Жак Деми противопоставил вековую простоту. Недаром место действия «Лолы» не Париж (как это чаще всего на французском экране), а тихий Нант. И ностальгия и преданная сыновняя любовь в этих кадрах простодушного ярмарочного веселья, маленького кафе, где изо дня в день одни и те же лица, старинного пассажа с крутой лестницей и статуями, допотопно-серьезными и славными. И при всем том «Лоле» не хватало чего-то очень важного для воплощения замысла. Потому-то замысел и просматривался с трудом.

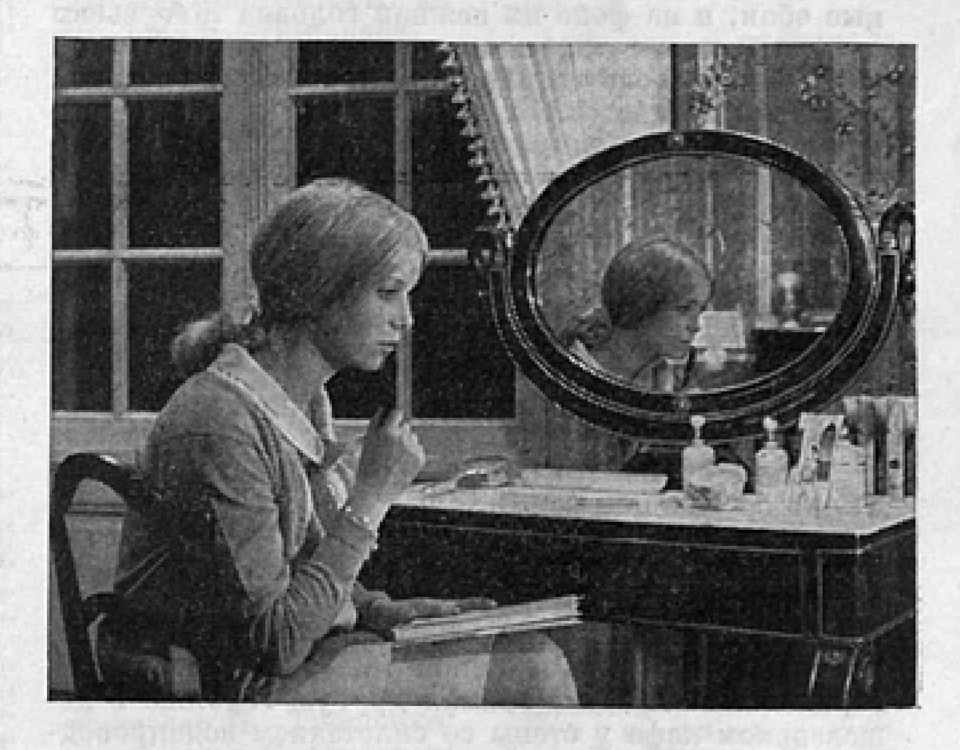
Режиссер, вполне последовательный в своих намерениях и пристрастиях, все же остановился где-то посредине между задуманным переосмыслением и простым, еще не вполне умелым повторением знакомого. Потому что воскресить старые мотивы в их нарочитой неприкосновенности — тоже значит нечто переосмыслить и утвердить. И, прямо скажем, было несколько трудно сопереживать прелестной шансонетке Лоле в ее ожидании или умиляться заботливому Фрэнки, который спешил к Лоле с игрушечной трубой для ее малютки, а тем более проливать вместе с девицами слезы по поводу финала, оснащенного всеми атрибутами классического буржуазного счастья. Отсутствовала дистанция между художником и изображаемым, юмор, видно, отсутствовал...

И здесь-то в «Шербурских зонтиках» Жак Деми придумал нечто экстраординарное.

Люди на экране запели. Не то чтобы вдруг спели песенку или какой-нибудь дуэт, как в оперетте, или арию, или ариозо. Нет, просто стали петь, вместо того чтобы разговаривать, и пропели фильм от первого до последнего кадра. Эффект получился необычный. Стало понятно, что в этом фильме герои по-иному общаться и не могут и не должны.







Кадры из фильма «Шербурские зонтики»

Ведь в данном случае не придумать было точней «остранения» или, как говорили в 20-е годы, способа «вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций», чем прелестный способ, который предложили Жак Деми и композитор Мишель Легран. Персонажи поют. Поет хозяин гаража, договариваясь с шофером о рейсе, поет шофер, наливая бензин, поет, лежа в постели, парализованная старушка, все поют. Вы смеетесь, это очень забавно, весело, неожиданно. Постепенно вы привыкаете к мелодичному речитативу, считаете его нормальной и естественной манерой диалога, тем более что перед вами трогательная юная любовь, у которой своя очаровательная музыкальная тема. Вы уже просто не замечаете пения, узурпировавшего место слова. Но вот какая-нибудь сугубо бытовая фраза, положенная на патетическую мелодию,— например, «пойду запру магазин» в драматичнейшей сцене объяснения дочки с матерью,— возвращает вас к первоначальному эффекту. Вы снова хохочете, но странно! Смех не мешает вашему сочувствию, а лишь удерживает на грани сентиментальности и автора и вас (кстати, в отличие от «Лолы»).

А мотивы двух фильмов сходны, многие просто повторены. Один герой прямо перенесен из «Лолы». Это господин Рауль Кассар, тот самый неприкаянный молодой человек, который ходил обедать к симпатичной вдове и ее дочке. Ситуация, там только лишь намеченная и оставшаяся на периферии драмы, ныне переместилась в центр. Рауль Кассар — теперь богатый коммерсант и тоже ходит в гости к другой красивой вдове, хозяйке магазина «Шербурские зонтики». Господин Кассар влюблен в ее дочь Женевьеву, а Женевьева любит шофера Ги.

И снова та же ностальгия, те же дорогие воспоминания о провинциальной простоте, даже тот самый Нантский пассаж с лестницей и статуями на минуту воскресает в памяти Кассара. Но теперь картина уже не черно-белая, как «Лола», а цветная, и перед нами тихий Шербур с его белыми кораблями на рейде, мокрым снегом, патриархальным оперным театром, захолустной железнодорожной станцией и тем самым размахом рекламы — «Шербурские зонтики». Перед нами цветные кадры, услаждающие глаз своими яркими композициями. Сиренево-голубые узорные обои, и на фоне их нежная головка Женевьевы с золотыми струящимися волосами; ее пушистый апельсиновый свитер или алый костюм хорошенькой мамы — живописный центр кадра; платья, предметы, интерьеры чарующих тонов: горчичное с черным, оранжевое с лиловым, лиловое с желтым; игра хрустальных бокалов на белоснежной скатерти и черный глянец красавца-лимузина.

Исходное кадра — открытка, рекламный плакат, картинка из иллюстрированного журнала. Но они эстетизированы, просветлены, подняты в ранг искусства и хорошего вкуса: такие секреты превращения пошлого в прекрасное известны художеству.

Здесь изобразительный секрет в том же ряду, что и режиссерский трюк с запевшими персонажами. То же остранение и некоторый юмор в этом вот задуманном чуть «чересчур»: чересчур красивых и ярких красках, чересчур чистеньких комнатах — ни соринночки! — в идеально отутюженных женских нарядах. Даже халатик на располневшей Женевьеве может служить отличной моделью одежды для беременных. И даже снимая другую героиню в дешевеньком кафе у стены со сплетением водопроводных труб — куда уж прозаичней!— режиссер продолжает заботиться и о композиции кадра и о том, чтобы прихватить волосы Мадлен красной ленточкой как раз в цвет масляной краски, которой покрыты стена и трубы. Кадр этот аналогичен пропетому: «Пойду налью бензин». Да, грань здесь найдена во всем: грань, соединяющая и разъединяющая правдоподобие и стилизацию, серьезное и шутку, изящную художественную условность и вполне реальный, трезвый жизненный смысл рассказанной нам истории. Не надо надеяться, что отныне на экране будут часто петь: может быть, опыт Деми и останется единственным. Но режиссер еще раз доказал, что возможности экрана безграничны, а кинематографично все то, что талантливо.

Что же касается самой истории, то она стара, как мир, и проста, как все вечные бродячие сюжеты. Это история любви, разлуки и верности, которая не выдержала испытания.

Итак, Женевьева и Ги любят друг друга, но Ги призывают в армию и отправляют в Алжир, и вот уже идут в Шербур конверты с алжирскими штемпелями и фотографиями солдатиков близ мавританских дворцов и пальм. Война всегда враждебна любви, и эта преступная война тоже. Ги все нет, а последствия прощальной ночи скоро станут недвусмысленны для всех. Грех прикрыл благородный мсье Кассар, молодые уехали, Женевьева родила девочку, а «Шербурские зонтики» распродали. Тем временем Ги вернулся, тоскует, ходит в заведение у порта, вроде того что в «Лоле». И совсем бы парню пропасть, и не было бы никогда счастья, да несчастье, как говорится, помогло: умерла тетя и оставила Ги наследство.

Тогда он немедленно купил бензоколонку, стал хозяином автозаправочной станции, женился на Мадлен, которая его давно любила, и забыл Женевьеву. В финале Женевьева, теперь богатая и важная дама, посетив Шербур, в новогодний вечер подкатила заправиться. В отличие от Мишеля, явившегося к Лоле на белом фаэтоне верности, Женевьеву привез черный экипаж попранной любви. Ги отпустил бензин, и наши герои сухо поговорили. Ги не пожелал даже взглянуть на свою дочь Франсуазу, которая сидела в машине, и фары ушли в темноту. Сын Ги — маленький Франсуа — подошел с матерью к домику. Мадлен несла подарки, в домике горела елка. И под мягкими хлопьями снега с ярко светящейся рекламой «Esso» задержалась на экране, потом погасла последняя картинка фильма: отец и ребенок играют в снежки, благополучная молодая семья у собственного домика — автозаправочной станции Шербур.

Что хотел нам сказать таким финалом Жак Деми? К какому итогу привел свою картину? Вот это все же не вполне понятно. Может быть, здесь сказано, что за стенами таких рождественских домиков свои трагедии, свои страсти, свои незалеченные раны? Что их идилличность обманчива? Что катаклизмы войны, общественные события врываются и в эту уютную, игрушечную обывательскую жизнь?

А может быть, наоборот: что счастье человека в семье и покое, в своем маленьком домике и собственном деле близ шоссе? Что жизнь залечивает раны и каждый найдет в жизни свое, а белый снег сочельника утишит бури и грозы? Поскольку ясность и недвусмысленность избраны девизом «Шербурских зонтиков», хотелось бы почувствовать их и в финале. Сейчас этому финалу недостает то ли улыбки, то ли слезы.

Н. Зоркая

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«На завтрашней улице» (по мотивам пьесы И. Куприянова «Сын века»), 10 ч.

Автор сценария И. Куприянов; режиссер-постановщик Ф. Филиппов; главный оператор И. Черных; главный художник А. Мягков; композитор А. Зацепин; текст песен Л. Дербенева; звукооператор Ю. Рабинович; режиссер Е. Скачко; оператор В. Абрамов. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев; художник С. Зябликов.

В ролях: Большаков — Г. Куликов, Платонов — В. Самойлов, Толстопятов — Н. Барабанов, Настя — Л. Овчинникова, Ребров — Н. Абрашин, Заприводин — Н. Волошин, Матвейчук — С. Крамаров, Родионов — Е. Тетерин, Маркин — В. Высоцкий, Прасковья — В. Березуцкая, мим — Б. Амарантов.

В эпизодах: В. Абдулов, В. Васильева, Е. Васильева, Е. Ермилов, И. Кузнецов, И. Лопатин, Е. Муратова, С. Николаев, Г. Ненашев, Э. Некрасова, А. Ольшанская, В. Пешкин, А. Румянцева, П. Репнин, П. Суханов, О. Ситко, В. Спирин, А. Титов, А. Ушаков, Н. Хангажиев, В. Хмара, О. Штода, Н. Эсадзе, Г. Ялович.

●

«Жили-были старик со старухой», 2 серии, 14 ч.

Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида; постановка Г. Чухрая; главный оператор С. Полуянов; главный художник Б. Немечек; композитор А. Пахмутова; текст песен Л. Ошанина, Ю. Даниловича; звукооператор С. Литвинов; операторы: О. Згуриди, Ю. Гантман; художник Л. Семенов.

В ролях: старик — И. Марин, старуха — В. Кузнецова, Валентин — Г. Мартынюк, Нина — Л. Максакова, Галя — Г. Польских, сектант — А. Яббаров, фельдшер — В. Колпаков, директор совхоза — Н. Крючков, бухгалтер — Н. Сергеев, инженер из управления — Г. Чохонелидзе, Ирочка — Леночка Державина.

В эпизодах: О. Амалина, Р. Аристархова, Н. Бармин, Ю. Волков, В. Вышковский, М. Дроздовская, Л. Кадров, В. Казанский, Г. Крашенинников, М. Лукач, В. Маркин, А. Федоринов, О. Фомичева, Н. Хлибко, О. Штода.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Все для вас», 9 ч., цветной.

Автор сценария Т. Сытина; режиссеры-постановщики: М. Барабанова, В. Сухобоков; оператор А. Полканов; художники: О. Беднова, Н. Сендеров; композитор А. Лебедев; текст песен С. Васильева; звукооператор Ю. Закржевский; режиссер В. Григорьев. Комбинированные съемки: оператор А. Нисский; художник В. Васильев.

В ролях: Маша Петровна Барашкина — М. Барабанова, тетя Саша — Т. Пельтцер, Вадик Стуколкин — Ю. Эпштейн, Варя Тростникова — Л. Черепанова, Розмари — Т. Гаврилова, Юрий Гребешков — Л. Куравлев, Пирожков — Б. Иванов, Пирожкова — О. Аросева, Люлик — Коля Кодин, Султанов — К. Карельских, Дукельский — Б. Бибиков, Колесник — Ю. Саранцев, Воробушкин — Л. Харитонов, Гребешковы: Костя — В. Козинец, Петрусь — А. Обухов, Николай — Б. Бушмелев, Димка — Н. Коршилов.

В эпизодах: Р. Зеленая, Д. Столярская, А. Иванова, Г. Фролова, А. Волгина, В. Попова, В. Сазонов, Г. Сазонов, Г. Милляр, С. Менахин, В. Николаев, Ю. Решетников, Ю. Гордеев, Е. Ануфриев.

●

«Какое оно, море?» (по повести Н. Дубова «Мальчик у моря»), 8 ч.

Автор сценария Н. Дубов; постановка Э. Бочарова; главный оператор И. Шатров; художник-постановщик И. Бахметьев; композитор А. Эшпай; звукооператор Н. Озорнов; режиссер К. Николаевич; операторы: В. Шолин, М. Царькова.

В ролях: Сашук — Андрей Бухаров, Ануся — Таня Антипина, Иван Данилович — Н. Крючков, Жорка — В. Шукшин, Настя — Л. Федосеева, Федор — В. Кузнецов.

В эпизодах: А. Абакумов, Г. Татов, С. Карпенко, Д. Емченко, Н. Игнатьев, Е. Щеголев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Авария», 10 ч.

Автор сценария В. Померанцев; постановка А. Абрамова, Н. Бирмана; главный оператор В. Фастович; художники: А. Блэк, Д. Рудой; режиссер Н. Трощенко; композитор К. Блюзнер; звукооператор И. Черняховская; операторы: А. Сысоев, В. Пономарев.

В ролях: Чижов — В. Тарасов, Пишпенко — Ю. Толубеев, Иван Ермолаевич — В. Ратомский, адвокат — Н. Сергеев; Паначук — В. Кашпур, Галя — К. Минина, Алексей — А. Волгин, Иван Федорович — И. Горбачев, Дарья — И. Зарубина, помощник прокурора — Г. Сысоев, мать Паначука — А. Юрова.

В эпизодах: О. Долгова, В. Каргашева, И. Краско, Е. Копелян, В. Кузнецов, И. Лейрер, В. Липсток, Л. Малиновская, Т. Никитина, Н. Рождественский, Б. Рыжухин, Д. Столбова, В. Титова, А. Трусов, О. Хрюменков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Звезда балета», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Гольдфельд, Ц. Солодарь; режиссер-постановщик А. Мишурин; операторы: А. Герасимов, Л. Штифанов; художник М. Юферов; режиссер Н. Мокроусов; композитор Е. Зубцов; текст песен В. Сосюры; звукооператор Н. Авраменко. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Кузьменко.

В ролях: Варя — Т. Катковская, Степан — В. Панарин, Шилобрей — Е. Моргунов, Екатерина Васильевна — Т. Окуневская, Зина — Галя Горшкова, Мишка — Андрей Веселовский.

В эпизодах: А. Ануров, В. Блинов, Н. Кар-

банюк, П. Киянский, С. Петров, Е. Опалова, В. Халатов, Н. Яковченко.

В фильме участвует украинский художественно-спортивный ансамбль «Балет на льду» под руководством В. Вронского.

●

«Ключи от неба», 8 ч., цветной.

Сценарий И. Стаднюка; постановка В. Иванова; главный оператор М. Иванов, художник В. Мигулько; режиссер Н. Сергеев; композитор В. Гомоляка; текст песен В. Федорова, Б. Палийчука; звукооператор Р. Бисноватая; оператор Я. Резник. Комбинированные съемки: оператор Г. Сигалов; художник В. Цырлин.

В ролях: Семен Лагода — А. Леньков, Иван Кириллов — В. Бессарабов, Полина — З. Вихорева, Аня — Н. Суровегина, полковник Андреев — Г. Осташевский, майор Оленин — А. Гай, Филин — А. Гончар.

В эпизодах: В. Воронин, В. Волков, В. Гавронский, М. Гордевский, В. Запорожченко, А. Иванов, М. Кошелева, А. Куширенко, В. Обручев, Н. Рушковский, Л. Сосюра.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«След в океане», 8 ч.

Авторы сценария: Б. Васильев, К. Рапопорт; режиссер-постановщик О. Николаевский; главный оператор И. Артюков; художник Д. Кудрин; композитор Л. Степанов; звукооператор Б. Глеков; режиссер А. Ильин; подводные съемки О. Лебедева. Комбинированные съемки С. Киселя, А. Кампфа.

В ролях: А. Шереметьева, Ю. Дедович, Е. Весник, Д. Нетребин, П. Махотин, И. Сретенский, Г. Нилов, В. Протасенко, У. Воздик, В. Величко, В. Уральский, М. Орлов, Н. Савицкий, П. Роддэ.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Закон гор» (по повести Александра Казбеги «Хевисбери Гоча»), 9 ч.

Сценарий Н. Санишвили при участии А. Сулакаури; постановка Н. Санишвили; оператор Ф. Высоцкий; режиссер З. Гудавадзе; художник Р. Мирзашвили; композитор Р. Лагидзе; звукооператор В. Долидзе. Комбинированные съемки: оператор А. Парезишвили, художник Р. Вашадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Санишвили; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют и дублируют: Хевисбери Гоча — С. Багашвили (дублирует К. Тыртов), Дзидзия — Л. Абашидзе (А. Кончакова), Онисе — Н. Шария (А. Кузнецов), Гугуа — Т. Арчвадзе (В. Ферапонтов), князь Эристави — М. Чубинидзе (В. Дружников).

В эпизодах: А. Омиадзе, Ц. Амиреджиби, Я. Трипольский, В. Элошвили, А. Мамрекишвили. Дублируют: С. Курилов, Н. Никитина, Н. Грабсе, О. Мокшанцев, М. Глузский.

●

«Корбуда», 2 ч., цветной.

Автор сценария Р. Табукашвили; режиссер-постановщик А. Хинтибидзе; художник-постановщик Б. Стариковский; режиссер Г. Лаврелашвили; оператор Л. Квалиашвили; композитор М. Давиташвили; звукооператор Д. Ломидзе; мультипликаторы: М. Баханов, Г. Бучукури, И. Донашвили, А. Нерсесов Б. Ноникашвили, Л. Кенгадзе, А. Хускивадзе, Б. Шошиташвили; художники: В. Наскидашвили, И. Самсонадзе.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Юбилей», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Эристави; режиссер-постановщик О. Андроникашвили; художники-постановщики: А. Шаликашвили, М. Малазония; оператор С. Спарсиашвили; композитор И. Вацадзе; звукооператор Д. Ломидзе; мультипликаторы: В. Наскидашвили, Б. Шошиташвили, А. Хускивадзе, А. Нерсесов, Г. Бучукури, М. Баханов, Г. Кенгадзе, Э. Хачаян, В. Чхаидзе, В. Мезурнашвили.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Капитан Нуль» (по мотивам рассказа Э. Лива), 9 ч.

Сценарий: Э. Лива, Л. Лейманиса; режиссер-постановщик Л. Лейманис; оператор М. Звирбулис; художник Х. Ликум; режиссер Б. Руж; композитор И. Калнынь; звукооператор Г. Коротеев. Комбинированные съемки: оператор Э. Аугуст; художник В. Шильдкнехт.

Роли исполняют: Валдис Нуль — Э. Павулс, Юхан — К. Себрис, Сабина — А. Кантане, Имант — Г. Цилинскис, Баузе — А. Димитер, Айнис — Э. Муцениек, рыбаки: А. Шмит, А. Видениек, Е. Валтер, Е. Чаксте, Р. Крейцум, В. Зандберг, А. Калпак, Г. Плацен, Э. Бесерис, Х. Зоммер.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Последний трубочист», 1 ч., цветной.

Сценарий В. Нийта, Я. Кросса; режиссер Э. Туганов; художник Х. Кяо; оператор К. Курепыльд; кукловоды: А. Крастин, Е. Леволль; композитор А. Пярт; звукооператор Г. Вахтель.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Свидание», 3 ч.

Авторы сценария: Э. Ишмухамедов, Д. Фатхуллин; режиссер Э. Ишмухамедов; оператор Д. Фатхуллин; художник Х. Бакаев; композитор Р. Вильданов; звукооператор Ю. Зимин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Водопровод на огород», 1 ч., цветной.

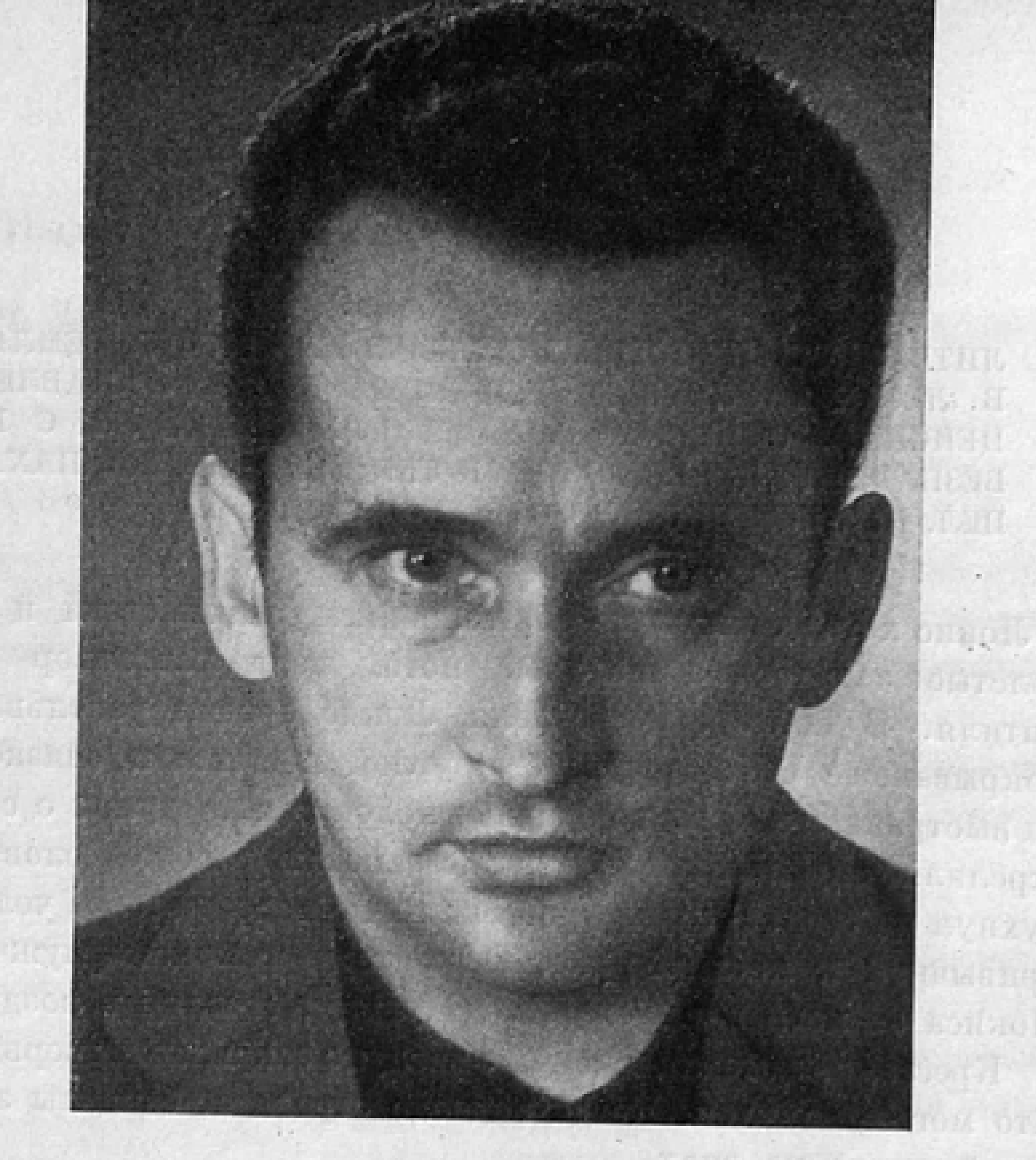
Авторы сценария: Р. Губайдуллин, В. Шунько; режиссер-постановщик Н. Василенко; художники-постановщики: Я. Горбаченко, Ю. Скирда; мультипликаторы: В. Баев, А. Вадов, А. Грачева, В. Дахно, В. Демкин, А. Педан, Р. Пружанский, Л. Телятников, О. Ткаченко; композитор М. Завалишина; звукооператор И. Чефранова; оператор Г. Островский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

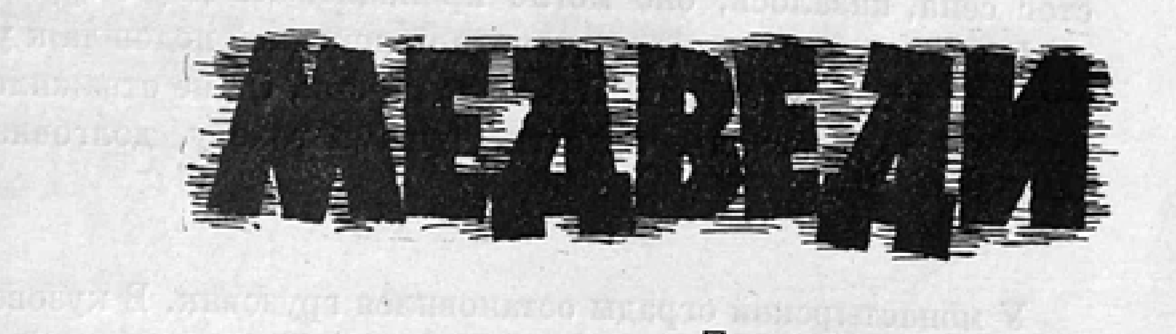
«Дело № », 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Я. Грей, И. Финк; режиссер Ф. Епифанова; художник-постановщик Н. Свободова; оператор Б. Котов; композитор Ю. Левитин; звукооператор Б. Фильчиков; художники: В. Пекарь, В. Долгих, В. Арсентьев, В. Попов, И. Подгорский, Б. Бутаков, Е. Комова, А. Давыдов, Л. Ковалевская, Е. Танненберг, И. Давыдов, В. Морозов, П. Коробаев.





В. ЖАЛАКЯВИЧЮС



Перевод с литовского
Г. Кановичюса

Искусство Кино

ЛИТВА. ПОШЕЛ ВТОРОЙ ПОСЛЕВОЕННЫЙ ГОД, НО ЗЕМЛЯ ЕЩЕ НЕ ПЛОДОНОСИЛА. В ЛЕСАХ ТАИЛИСЬ ВООРУЖЕННЫЕ БАНДЫ, СОСТАВЛЕННЫЕ ИЗ БЫВШИХ ПОЛИЦЕЙСКИХ, ОФИЦЕРОВ И КУЛАЦКИХ СЫНКОВ. И С КАЖДЫМ ДНЕМ ЗРЕЛА ИХ БЕЗНАДЕЖНАЯ НЕНАВИСТЬ К ТЕМ, КТО ЗЕМЛЮ ПАХАЛ, КТО ВЕСЕЛЫЕ ПЕСНИ ПЕЛ. НЕВТЕРПЕЖ СТАЛО КРЕСТЬЯНАМ.

Локис хотел отщипнуть обуглившийся фитиль свечи и обжегся. Он послюнявил толстые загрубелые пальцы, потом взял револьвер и стволом сшиб кончик фитиля. В конторе посветлело. Локис бросил револьвер на замасленное сукно, покрывавшее стол, рядом с круглой печатью и связкой ключей. Сгорбившись, он выстраивал цифры в неровные колонки и не думал о смерти. Когда с улицы выстрелили ему в затылок, Локис замотал головой, словно не соглашаясь. Потом рухнул на стол. В луже крови намокло перо, которое человек все еще держал в непривычной к письму руке. В контору ввалились мужчины. Вчетвером схватили Локиса за ноги и выволокли на улицу, стреляя в воздух из обрезов.

Крестьяне замерли в домах с наглухо закрытыми дверьми и про себя чертыхались. Кто мог — молился. Когда надоело стрелять, бандиты затянули песню, слова которой никто не знал.

Прокричали петухи, но деревня не шелохнулась. Люди смотрели сквозь щели ставен на площадь, посреди которой лежал Локис*. Тело его было громоздким, как стог сена, казалось, оно могло принадлежать двум трупам.

Из дома вышла старуха, неверной походкой подошла к убитому и осторожно опустилась у него в головах. Показался и сын. Он не отважился приблизиться к покойному. Стоял поодаль, обхватив руками голову, долговязый и юный; потом бросился бежать.

У монастырской ограды остановился грузовик. В кузове на гробе из белых досок между вооруженными милиционерами сидел растерянный молодой Локис. Из кабины вылез тощий, как обглоданная кость, человек. Глаза его были красными от бессонницы. Он держал в руке фетровую шляпу, не чищенную с довоенных времен.

— Один зайдешь?— спросил он.

Яунис Локис покачал головой. Казалось, он не хотел вылезать из машины.

— Пошли.

Яунис выскочил из кузова и заковылял за мужчиной.

Во дворе монастыря под сводом старых каштанов больные резались в карты. Издали казалось, будто на лужайке сушатся пижамы.

— Полундра!— сказал один из игроков, и больные попрятали карты под полами пижам. Подошла сестра, вся в белом, с волосатой бородавкой на щеке.

— Локис,— сказала она.

— Больше не буду,— ответил больной, у которого видна была только спина.

— Кто разрешил вам вставать с постели?

---

* Локис — медведь (*лит.*).

— Больше не буду,— спина заметно подрагивала от смеха.

— Вы прекрасно знаете — в больнице играть в карты запрещено.

— Неужели? — удивилась спина.— Во всех больницах на свете только и делают, что режутся в карты и сводят с пути истинного сестер.

У сестры дрогнула бородавка на щеке.

— Вставайте,— сказала она.— Вас пришли навестить.

Она нагнулась и подала ему костыли.

По тропинке медленно шли Яунис и тощий человек. Казалось, каждый из них старается идти медленнее другого. Увидев гостей, Бронюс Локис бросил сестру и, путаясь в широких штанах, размахивая костылями, как общипанными крыльями, побежал им навстречу. Обнял брата.

— Смотри, осторожно,— рассмеялся Бронюс, когда Яунис положил ему руки на плечи. Потом стукнул Яуниса по шее. От радости. Яунис качнулся и, пятясь, отступил на лужайку.

— Слышал, делали тебе операцию?— спросил человек в фетровой шляпе.

— Открылись старые дыры, секретарь,— обнял его Бронюс.— Оказывается, до сих пор носил в теле немецкое железо. Грамм сто. В четырех кусках.

Казалось, это его потешало. Мужчина в фетровой шляпе был на две головы ниже Локиса. Заключив его в объятия, Бронюс костылем прижал ему нос. Фетровая шляпа глянула на Яуниса, но тот не обнаруживал желания начать разговор.

— Вашего отца... убили,— сказал секретарь вполголоса, но все услышали. — Вчера...

— ...

Локис, должно быть, стиснул тощего, так как у того на лбу вздулись вены.

— На-цио-о-налисты,— прохрипел человек, задыхаясь. — Пу-у-усти. Пу-у-у...

Сестра и Яунис еле освободили его с криками:

— Уважаемый!

— Бронюс!

— С ума сошел!

— Уважаемый!

Локис стоял окруженный людьми и озирался.

— Его одного?— спросил он.

— Да.

— Да,— кивнул Яунис.

Бронюс швырнул в траву костыли, поежился, потом глянул на сестру с бородавкой.

— Дайте, уважаемая, мою одежду.

— Без разрешения хирурга? Не пущу!

— Одежду,— буркнул Бронюс.— Или я увезу вашу пижаму. Одежду, черт побери!

— Нет,— сказала сестра, и все видели, что она не уступит.— Нет.

— Сестрица,— Локис взял ее за руку.— Ангел мой. Принесите мою одежду, чтоб другие не видели... При первом же случае я вернусь в вашу больницу. Я ведь даже партию в рамс не доиграл. Вы же знаете, мне нельзя волноваться. Вредно. Не так ли?

— Иду, — сдалась сестра и в самом деле пошла по тропинке.

Локис присел несколько раз, пнул ногой костыли и последовал за сестрой. Длинный. Прямой. С болью в спине.

«Форд» выкатился на берег реки и прохрипел клаксоном. Люди, работавшие у моста, обернулись. Бронюс, ладонью прикрывая от солнца глаза, смотрел на стоящих в воде.

— Донатас!— крикнул он.— Донатас!

Черноволосый мужчина отпустил конец бревна, который придерживал плечом, вышел из воды и побрел к машине.

— Отца убили,— сказал Бронюс, когда тот приблизился.

— Так... — сказал Донатас и протянул брату руку. Секретарь приподнял шляпу. Бронюс втащил брата в кузов, и Донатас увидел, что милиционеры сидят на гробе. Машина затарахтела по влажному песку сосняка.

«Форд» въехал в местечко и остановился возле школы. Донатас выскочил из машины и забарабанил пальцами по оконному стеклу.

— Миколас!— позвал он.

Учитель открыл окно.

— Отца убили,— сказал Донатас.

Миколас заметил машину.

— Погодите,— и закрыл окно.

Донатас видел, как он вернулся к доске, где стоял школьник. Мальчик чертил треугольник и все поглядывал в окошко. Донатас отошел в сторону. Под окнами проковыляла хромоногая сторожиха, позванивая колокольчиком.

Миколас написал на доске номера задач.

— Вот вам задание на дом,— сказал он.— Завтра уроков не будет. Я уезжаю.

— Ура!— закричали ребята.— Ура! Ура!

Грузовик катил по большаку, петлявшему между двумя рядами тополей. Сидевшие в кузове милиционеры вполголоса говорили о том, что западные союзники — проститутки, а крестьяне при немцах заделались спекулянтами. Ветки без устали хлестали сидевшего на правом борту Донатаса. Донатас не выдержал и застучал по крыше кабины. Высунулась голова в шляпе.

— Чего?

— Скажи шоферу, пускай держится левой стороны,— сказал Донатас.

Секретарь не понял.

— Пусть держится левой стороны.

Машина выехала на левую сторону дороги, и ветки теперь стали хлестать Миколаса. Тот опустился на дно кузова и уперся длинными ногами в гроб.

— Отцу кто-нибудь угрожал?— спросил он у Яуниса.

— Получил как-то раз записку. Было написано: «Будешь председателем — кокнем. Домовой».

— Домовой?— буркнул усатый милиционер.— Я много о нем слышал. Но, говорят, никто его не видел. Все чужими руками делает. Рассказывали такую историю...

Раздались выстрелы, и сидевшие на гробе милиционеры попадали навзничь. Было слышно, как пули вгрызаются в доски кузова.

Донатас выхватил автомат из рук милиционера и ударил прикладом в крышку кабины:

— Остановись!

Машина сбавила скорость. Бронюс повалил Донатаса на пол и закричал шоферу:

— Вперед!

В гробу зияла дырка от пули. Вокруг нее белели щепки. Миколас ножом стесывал их.

— Надо было остановиться,— опомнился Яунис. Лицо его было в пятнах. Молчали. Каждый думал о своем. Донатас задыхался от ярости.

Машина въехала в пустынную деревню и остановилась возле дома Локисов. Братья внесли гроб в сени и поставили его в угол, стащили с головы шапки и медленно, словно нехотя, прошли в избу. Отец лежал на доске. У изголовья молилась жена соседа, бездетная Марцинкене. Братья сделали вид, будто не заметили креста, вложенного в руки Локиса. Мать была в другой комнате. Она не спала. Лежала и ждала с закрытыми глазами. Когда братья вошли в комнату, она заголосила. Никто ее не утешал. Сыновья поцеловали ей руку и ссутулились у стены.

Возле матери сидела пышноволосая девушка с высокой грудью. Она смачивала в тазу полотенце и прикладывала его ко лбу старухи.

— Кто это?— тихо спросил Донатас. Яунис только кивнул головой.

У Донатаса стучали зубы — как вылез из воды, так и остался в мокрых штанах и набухших ботинках.

— Поищи для меня сухие штаны,— сказал он Яунису.

Оба неслышно вышли из комнаты.

Вскоре выбрался и Миколас, спотыкаясь о винтовки милиционеров. У матери иссякли слезы, и она открыла глаза.

— Ты его видел?— спросила она у Бронюса.

— Да, мама.

— Какой он стал мертвый, господи!— простонала старуха.— Я не думала, что он может быть такой.

Бронюс поцеловал ее морщинистую, будто в овчинной рукавице, руку. Она заморгала лишенными ресниц веками, потом проговорила:

— Разве сыщется сегодня больший нищий, чем наш отец? Отмерят два метра красной глины — и вечный покой.

— Он оставил четырех сыновей,— сказал Бронюс.

— Почему ты говоришь: «Он оставил»? Вы мои сыновья.— Бронюс не спорил. — Ксендза позовите на похороны,— сказала мать после паузы.

Бронюс знал, что она это скажет.

— Нет,— твердо сказал он.

— Бронюс,— снова заморгала старуха.— Ты всегда был у меня самым дорогим. Ты первенец. Знать не знаешь, сколько намучилась, когда тебя носила. Позови ксендза.

— В корчму отец охотнее ходил, чем в костел,— пробормотал Бронюс.— Нет.

Сосед Марцинкус пахал свой надел. Оглянувшись, он увидел Миколаса и незнакомого мужчину в фетровой шляпе.

— Бог в помощь,— сказал Миколас подходя к Марцинкусу.

— Спасибо. Спасибо.

— Марцинкус. Помогал отцу председательствовать, — представил его Миколас своему спутнику. Тот подал пахарю костлявую пятерню.

— Царство ему небесное,— вспомнил Марцинкус.

Помолчали. Конь помахивал хвостом, отгоняя слепней. Разговор не клеился. Ни о погоде, ни об урожае. Миколас покусывал былинку.

— Место председателя свободно,— не выдержал секретарь.

— Нет!— воскликнул Марцинкус и огляделся. Вокруг не было никого. Только они трое и лошадь.

— Власть должна быть,— сказал секретарь, комкая в руках шляпу.— Порядок.

Марцинкус плел кнут.

— Учитель знает,— повел плечами крестьянин.— Я при немцах партизанам чем только мог... Может, не ахти сколько имел, другое дело.

— Да,— сказал Миколас. Выплюнул былинку и лег ничком.— Помогал он нам.

— А теперь почему «нет»? — спросил секретарь.

— Известное дело,— сказал Марцинкус.

Заржала лошадь, и крестьянин вздрогнул.

— Землю буду пахать,— сказал Марцинкус,— пока конь есть.

Помолчали.

— Которая изба Поцюса?— спросил секретарь. Он встал и смахнул с брюк соломинки.

— Вон та,— показал Марцинкус и замотал головой.— Не пойдет он. Ни за какие деньги. Шуточное ли дело? Каждому милее смотреть в хвост коню, чем в лица ангелам.

Секретарь зашагал прочь, осторожно ступая по свежим бороздам. Встал и Миколас. Помолчал.

— А ты-то как живешь? — спросил он у Марцинкуса.

— Здоровья не занимать,— ответил Марцинкус.— Не жалуюсь.

Когда Миколас ушел, Марцинкус стегнул кнутом лошадь и озабоченно зашагал по борозде. Некоторое время он думал о старике Локисе, о том, кому теперь быть председателем, и был рад, что удалось отвертеться. «Моя хата с краю. Пускай горожане разбираются». Успокоившись, Марцинкус начал чаще размахивать кнутом. Задумался о семенах. Вспомнил, что остался должен Локису полмешка.

За столом сидели секретарь и Миколас. Толковали о политике, об атомной бомбе и жевали сало. Поцюс дымил трубкой и делал вид, что слушает. Под загорелым лбом хитровато бегали продолговатые, как черные фасолины, глазки. Вошел Бронюс и остановился у печки. Снова проснулась боль в спине, и сесть он побоялся.

— Чего вы тут гвозди в паклю заворачиваете? Хотите меня на место Локиса определить?— вдруг оборвал Поцюс секретаря.— За что? Чем властям не угодил?

— Ты свой человек,— просто сказал секретарь.— Неужто это наказание?

— Своих людей беречь нужно,— криво усмехнулся Поцюс.

Секретарь насторожился, но тот больше ничего не добавил.

Поцювене поставила на стол борщ. От горячей картошки в глиняной миске шел пар. Запахло укропом. Секретарь и Поцюс принялись за еду. За стеной заплакал ребенок.

— Хозяйка моя неделю назад разрешилась,— оправдывался Поцюс.— Рано оставлять сиротами. Верно?

Бронюс ел стоя. Сплюнув, он сказал секретарю:

— Поцюс правильно предлагает. Своих людей беречь надо.

— Разве он что-то предлагает? — спросил секретарь, перекатывая во рту картофелину.— Беречь! А как сбережешь? Господа бога, что ли, просить?

Братнины штаны были узки Донатасу в поясе, и он разрезал их сбоку. Перепоясался солдатским ремнем, сунул ноги в деревянные башмаки и спрятал под гимнастерку револьвер. Яунис повел его через площадь в мастерскую сапожника.

— Где сынок? — крикнул Донатас с порога.

Сапожник сидел, держа во рту гвозди, и чинил ботинок. От страха он начал икать. Они обошли дом, но сына сапожника нигде не было. Сапожник замычал, начал что-то показывать пальцами. Но братья не поняли немого.

— Черт с ним. Пошли к святому Юозапасу,— сказал Яунис.— В ресторан.

Огородами они подошли к избе с побеленными ставнями, пересекли двор и направились за сеновал. Под навесом за столом из неструганых досок, завернувшись в тулуп, сидел старичок. Он не взглянул на пришедших. Потягивал из эмалированной кружки самогон и изредка нюхал ломоть свежеиспеченного хлеба. С сеновала вылез плечистый мужчина. Казалось, он обрадовался гостям.

— Здоров, святой Юозапас,— приветствовал его Яунис.— Где Вайткус?

— Сапожников сынок, что ли? — спросил Юозапас.— А вон...

Он показал на сани. Вайткус спал. Когда братья подошли, он перевернулся на другой бок и натянул на голову кожух. Донатас схватил спящего за волосы и рывком поставил на ноги. Потом сильным ударом опрокинул на пол. Вайткус полежал, встал на четвереньки, осоловело огляделся и поднялся. Донатас ударил его по небритой щеке, и тот опять повалился в угол. И даже не пытался встать. Может, решил, что на полу надежней. Из избы выбежала женщина и с криком бросилась к Донатасу.

— Вон отсюда! — кричала она.— У себя дома кулакам волю давайте. Бога не боитесь. Язычники!

Это была жена самогонщика. Донатас едва увернулся от ее кулаков. Хозяин, которого называли святым, схватил Ону и потащил в избу.

— Не бабье это дело,— выговаривал он со значением,— лезть в политику. Поняла? Пусть потолкуют, если есть о чем.

— Вставай,— сказал Донатас.

Вайткус встал. Донатасу показалось, что он не очень испуган.

— Вайткус?— спросил Донатас.

— Вайткус.

— Был в лесу с бандитами?

— Да. Год.

Вернулся святой Юозапас.

— Еще пить будешь?— спросил он у старичка. Тот не ответил. Сидел и по-прежнему нюхал ломоть.— Ступай домой,— предложил ему хозяин.— Чего тебе тут мучиться?

Старик покорно встал и, покачиваясь, удалился.

— Домового знаешь?— спросил Донатас у Вайткуса.

— Нет,— быстро ответил Вайткус. Он хотел прислониться к саням.

— Стоять!— крикнул Донатас, и Вайткус выпрямился.

— Я амнистирован,— проговорил он.— Живу легально. По документам. Есть закон насчет амнистии.

— Знаю,— отрубил Донатас.— Ты не первый.

— Пить хочу,— сказал Вайткус Юозапасу.

— Не дам,— ответил Юозапас.

— Дай,— повернулся Донатас. Юозапас налил. Вайткус глотнул и выплюнул.

— Кто кормит людей Домового?

— Не знаю.

Сын сапожника попятился. Донатас снова ударил его в лицо, но тот устоял. Он ошалел от самогона и от ударов. В глазах его нельзя было распознать ни правды, ни обмана.

— Не знаю.

— Кто стрелял в отца?

— Не знаю.

— ...

— Не знаю.

— Узнай! — прохрипел Донатас.— Пойди и узнай, кто стрелял в Локиса. Даю тебе три дня сроку.

— Только ты его и увидишь,— вмешался Яунис.— Пойдет и останется в лесу.

— Никуда он не денется,—пробурчал Донатас.— Не бросит отца на произвол судьбы. Правда?

Святой Юозапас кивнул головой. Не бросит. Он соломой вытирал залитую самогоном лавку.

— Ведь не бросишь?— обратился к Вайткусу Локис.— Отец — всегда отец! Не так ли?

Хозяин снова кивнул головой. Отец — всегда отец. Сын сапожника молчал.

— Хватит, намучились,— кипятился Донатас.— Не явишься через три дня с известием, всех перестреляю. Родню и не родню. Глаз за глаз.

Во двор вошел усатый милиционер. Впереди себя он гнал сапожника.

— Секретарь велел привести в контору Вайткуса,— сказал усатый Донатасу.— Только не сказал — отца или сына. Я думаю, доставлю обоих. Секретарь сам выберет, который нужнее.

— Сынка веди,— сказал Донатас и указал на парня.

— Я думал обоих привести,— повторил милиционер.

— Сынка! Не слышишь, что ли? — рассердился Локис.

— Как знаете,— проворчал усатый.

Вайткус послушно последовал за милиционером. Сапожник озирался вокруг телячьими глазами. Во рту у него все еще торчали гвозди. Потом рысцой бросился вслед за сыном. По двору, неся коромысло с пустыми ведрами, прошла Она.

— Огонь у тебя баба!— сказал Донатас Юозапасу и, опрокинув кружку, вытер рукавом рот.

— Разве плохо?— удивился Юозапас. Взгляд его был спокоен.

...Секретарь сидел в конторе за столом и разглядывал запекшуюся на сукне кровь. В оконном стекле зияло отверстие, напоминавшее звезду. Бронюс разглядывал осколки.

— Запаха пороха не осталось,—он обнюхал стекло.— Но стреляли с близкого расстояния. С подоконника, вероятно...

Раздались шаги, заскрипел гравий за окном, и пришли те, кого ждали. Усатый милиционер втолкнул в контору молодого Вайткуса. Тот невольно огляделся. Он заметил подсвечник на полу и пепел. И засохшую струйку крови от стола до окованного жестью порога. И темные пятна на сукне. И отверстие в оконном стекле, похожее на звезду, и расстрелянный государственный герб над головой секретаря. Никто не мешал ему насытить любопытство.

— Познакомимся,— наконец сказал секретарь.— Какие у тебя отношения с Советской властью?

Вайткус сгорбился.

— Нормальные,— еле слышно произнес он.— Я никого не убивал. Меня амнистировали.

— Знаю,— сказал секретарь.— А как ты попал к Домовому? Человек грамотный как-никак...

— Время было такое,— тихо промолвил Вайткус.

— Какое — «такое»?

— ...

— А почему ты вышел из леса?

— Ясно почему,— сказал сын сапожника.

— Что «ясно»?— спросил Бронюс.

Вайткус, казалось, только теперь обратил внимание на Локиса.

— Отца пожалел,— сказал он.

Бронюсу хотелось вытащить револьвер и выстрелить. Он отвернулся.

— И себя? — спросил секретарь.

— Ясно,— пробормотал сын сапожника.— И отца.

— Где работаешь?— спросил Локис.

— Где попало... На мельнице, при дороге... Какая здесь работа? А в город не пускают,— пояснил Вайткус.

— Дадим тебе работу, — неожиданно громко заявил Локис. Но Вайткус не поверил.

— Будешь председателем совета.

В простреленное окно задувал ветер и ерошил волосы Вайткуса. Под глазами сияли свежие синяки.

— Садись,— предложил секретарь. Вайткус повернулся к лавке.

— Нет, нет, за стол садись...

Тот примостился на краешке стула.

— Смело садись! — воскликнул секретарь. — Здесь будет твоя контора... Вот ключи. Круглая печать... Отвечать будешь.

Мужчины пристально глядели на сына сапожника, но тот молчал.

— Жалованье положим, как подобает. Проворуешься — карать будем.

— Не справлюсь,— сказал Вайткус так тихо, что никто не расслышал.— Не справлюсь,— повторил он.

— Поможем,— промолвил Бронюс.

Вайткус снова глянул на Локиса. Они были знакомы сызмальства. Секретарь отошел к дверям.

— Не станут меня люди слушать,— воскликнул Вайткус.

— От самого будет зависеть, председатель,— сказал секретарь и нахлобучил шляпу. Он минуту постоял, словно раздумывал — подать ли на прощание руку.— От самого, — повторил он.— Оставлю тебе трех милиционеров для охраны. Хватит?

— Да,— сказал сын сапожника.

Они вышли, и новый председатель остался один в пустой, со следами пролитой крови комнате.

Посреди площади мужчины остановились и посмотрели друг другу в глаза.

— Авантюра, черт побери, — засмеялся секретарь. Он был в хорошем настроении.

— Наши ошибки — наши резервы,— буркнул Локис.

— Что ты думаешь делать дальше?

— Хочешь, чтобы я остался в деревне?— прямо спросил Бронюс.

— Да. Хотя бы ненадолго. Видишь, делишки... Потолкуй с братьями. Должен ведь кто-нибудь взять оружие и защищать...

— Мертвых? — прервал его Бронюс.

— Хотя бы,— покраснел секретарь.

— Слушай,— Локис схватил секретаря за лацканы обшарпанной куртки.— Ружье я взял в руки в июне сорок первого. Пять лет, день изо дня, я топтал человечье мясо. Хватит. Поверь, мертвых защищать поздно. И отца моего — тоже поздно. И притом какой из меня сейчас солдат? Неповоротливая мишень.

— Может, ты и прав,— согласился секретарь и прищурился. — Тогда я поговорю с Донатасом. Пусть он остается. Дадим оружие.

— Нет,— смутился Бронюс.— Нет. Нельзя ему власть. Перестреляет всех. Начнет со своих. Те всегда ближе.

— А Миколас? Учитель?

— Не знаю,— Бронюс покачал головой и долго молчал.— Добрый он чертовски. Был в партизанах, так говорят, всю дорогу немцев листовками агитировал: «Гитлер капут». Думал, по-хорошему их можно.

Секретарь снизу поглядел на скуластое, доброе лицо Локиса и хихикнул.

— Да-а-а...

— Да...— Они медленно пошли по площади.

— Думал,— сказал Локис,— все время гадал, чем займусь после войны. Учиться буду? Работать? Где? Что?.. Не было у меня с детства мечты. Привычки загадывать не было. Это уже Советская власть нас приучила — кем, товарищ, желаете стать? О чем, товарищ, мечтаете? ...Косил, пахал, гонял лошадей. И думал, так будет до смерти... Как отец. Но сейчас уже и я желаю желать...

— Чего? — спросил секретарь.

— Не быть солдатом. Я мало читал, ты знаешь. Мало любил... Хочу найти мое настоящее. Свое.

— А солдат — разве не «свое»? Разве высокая миссия советского...

— Я остаюсь,— прервал его Бронюс и опустил руку.— Только не говори мне красивых слов. Это тоже мы научились в последние годы.

Шли молча. Потом секретарь сказал:

— У Домового много людей. Некоторые из них служили в немецкой армии. Знают, как держать ружье.

— Мы тоже не забыли,— буркнул Локис.

Из конторы вышел Вайткус и пошел поперек площади. Локис и секретарь стояли и слушали, как стучат его сапоги. За новым председателем, словно на привязи, семенил сапожник, отец его, немой.

— Не давайте воли мести,— сказал секретарь.— Это плохой советчик.

Жена святого Юозапаса хлопотала в риге. Вошел Вайткус и спросил:

— Есть тут кто?

Она вздрогнула. Потом бросилась к Вайткусу и сжала его в объятиях.

— Свободен. Жив. Единственный мой. Думала, убьют тебя язычники.

— Я пиджак оставил,— сказал Вайткус.—Поношенный... Но когда нет другого...

Женщина не отпускала его, и он не знал, что делать.

— Когда увели тебя, думала, не свидимся. Господи. Господи. Господи! Язычники!

Вайткус по-прежнему не знал, что делать.

— Где Юозапас?— спросил он.

— Нету,— прижималась к нему женщина.—Самогон гонит. Пусть работает человек. Люблю тебя, непутевый.

— Ты никогда не говорила мне этого,— пробормотал Вайткус.

— Никто тебя не бил,— рассмеялась Она.

Вайткус стоял, как на свадьбе, опустив тяжелые руки, долговязый и помятый.

— Били,— сказал он.— Кому не лень. Кто власть имел.

— Не видела,— прошептала Она и поцеловала его в сухие губы.—Когда не видишь, и душе не больно. Если хочешь, бей меня, чтоб больно было. Бей, а я буду молчать.

Залаяли собаки.

— Юозапас,— Вайткус хотел высвободиться из ее рук, но женщина не пустила его.

Яунис вошел без стука. В руке он держал немецкий бачок из-под бензина.

— Самогону, — попросил он. Столкнувшись с Вайткусом, Яунис покраснел.— Поздравляю,— буркнул он,— председатель.

— Чего ты его поздравляешь?— накинулась Она.— Человек за водкой пришел. Как и ты. Неужто нельзя?

— Только даром времени не трать,— прищурился Яунис.— Уговор остается в силе. Три дня тебе сроку.

— Ясно,— отвернулся Вайткус и завалился на холодную постель.

Она, прикусив губу, наливала самогон в бачок и улыбалась. Когда Яунис ушел, она заперла дверь.

Они сидели в сумерках и пили вшестером. Разливал Бронюс. Донатас был уже под хмельком.

— Права не имели,— процедил Донатас.— Хоть бы мертвых уважали. Неужто на место моего отца нет никого достойнее бандита?

— Не ори,— вмешался Бронюс.— Мы с ним посоветовались.

— С кем? С отцом?

Секретарь молчал. Он был самый трезвый. Засучив рукава, он нашарил в кувшине кислый огурец и сказал:

— Нам нужен живой председатель. Чтоб хоть за поставками следил. Городу нужен хлеб. Нужны продукты.

— Без продуктов жить будете,— сплюнул Донатас и опорожнил стакан.

— Домового надо обуздать. Все само собой устроится,— заговорил Миколас.— Крестьяне второй год не знают, что такое сон. Детей в школу не пускают.

— Для того чтоб обуздать, надо поймать,— сказал Бронюс.

Все молча согласились. Они это и сами знали. Милиционер потрогал мокрые усы и покачал головой. За окном послышались шаги, и кто-то постучал кулаком в стекло. Яунис задул лампу. Было слышно, как мужчины в темноте разбирают винтовки.

— Учитель, а учитель,— раздался за окном осторожный голос.

— Марцинкус!— обрадовался Миколас и чиркнул спичкой.

— Хвала Иисусу Христу,— входя, сказал Марцинкус и сам себе ответил.— Во веки веков. Аминь.

— Найди кружку,— сказал Бронюс младшему Локису.

— Премного благодарен,— сказал Марцинкус. Он подал Миколасу свернутую бумагу. На разлинованном листе были нарисованы скрещенные кости и череп. Внизу химическим карандашом было выведено: «Предатель, если и впредь будешь пахать для Советов землю, убьем, как собаку. Последнее тебе предупреждение. Домовой».

— Почти без ошибок,— пробурчал учитель.

— Кто принес?— поинтересовался секретарь.

— Почтальон,— сказал Марцинкус.— Говорит, на почте нашел. Только без марки на конверте. С моей бабы еще рубль взяли. Говорят, за то, что письма нам пишут без марки.

Милиционер прыснул. Он много пил и почти не закусывал. Марцинкус рассердился и замолк. Яунис протянул ему кружку. Крестьянин выпил и несмело спросил:

— Так что же теперь делать? Подскажите, если вы власть.

— Власть теперь Вайткус,— вмешался Донатас, но крестьянин не понял.

— Что прикажешь делать, если тебе без марки такие письма шлют?— повторил он.— Что молчите? Пахать или не пахать?

— Не паши,— буркнул Бронюс.— Если можешь, не паши.

Секретарь невольно улыбнулся.

— А хлеб вы мне дадите?— закричал Марцинкус. Самогон вытеснил острое чувство страха, язык не слушался, и Марцинкусу, казалось, было на все наплевать.

— Нет,— твердо сказал Бронюс.

— Видишь,— обрадовался крестьянин.

— Дадим тебе винтовку,— сказал секретарь.

В пьяных глазах Марцинкуса показались слезы.

— На... мне на ваши винтовки,— сказал крестьянин,— если по правде сказать.

— Больше у нас ничего нет,— сказал Бронюс.

За стеной затянули молитву. Марцинкус прислушался.

— Не уезжайте,— сказал он братьям.— Слезам конца не будет.— И вышел.

Мужчины сидели молча. Бронюс выпил и поежился.

— Говорили, где искать?— ухмыльнулся Миколас.— Вот и объявился Домовой.

— Фокус,— промолвил Бронюс.— Бандиты хотят показать деревне, что они не боятся нас. Что они здесь хозяева. Марцинкус им нужен, как собаке пятая нога.

— Почему?— усомнился Донатас.— Могут и кокнуть соседа.

— Могут,— согласился Миколас.— Кокнуть всегда можно.

— Выпьем,— предложил Бронюс.

А за стеной все молились.

Утро. Вдоль площади прошел Вайткус. Весть о новом председателе, кажется, уже облетела деревню. Люди снимали шапки и здоровались. Вайткус отвечал на приветствия. Он шел прямо к калитке, где топтались секретарь и Бронюс с потухшими папиросами во рту. У секретаря еще кружилась голова после вчерашнего. Когда Вайткус подошел к ним и поздоровался, они не сразу его узнали. Председатель был в пиджаке и в сапогах. Лицо его было гладко выбрито и порезы кое-где заклеены.

— Как спали?— спросил секретарь.

— Спасибо.

— В целях безопасности я советовал бы вам иногда менять места ночлега,— предложил секретарь.— Одну ночь здесь, другую там.

— Спасибо,— повторил Вайткус.— Я и раньше редко ночевал дома.

Секретарь понял. На крыльце появился Яунис и помахал Бронюсу.

Братья подняли гроб на плечи.

— Ногами. Ногами вперед!— крикнула Марцинкене.

Несущие гроб развернулись. В комнате было тесно, и что-то разбилось. Может, Бронюс задел локтем. Мать опустилась на колени и собрала осколки. Когда гроб застрял в дверях, Бронюс лицом к лицу встретился с белокурой пышноволосой девушкой, которая сидела возле матери в день их приезда.

— Не помните меня?— вполголоса сказала она Бронюсу. На ее высокой груди алел комсомольский значок.— До войны мы вместе играли. На пасху вы приходили к нам катать яички.

— Альдона,— вспомнил Бронюс.— Кривоногая такая была. Здорово!

— Здорово!— сказала девушка и покраснела.

Гроб двинулся, и братья едва поспевали за ним.

По площади протарахтела телега. Возле гроба, согнувшись, сидела мать. За телегой шли братья, секретарь и Альдона.

— Язычники,— шептались богомолки возле колокольни.— Провожают без ксендза, без колокольного звона. Подумать, старая Локене — такая набожная женщина, а уступила язычникам.

Лошадь с трудом взбиралась на пригорок. Бронюс и Миколас придерживали за ножки гроб, чтоб он не вытолкнул мать. Последней шла Альдона. Бронюс изредка поглядывал на девушку, и та улыбалась ему уголками губ.

На кладбище возле вырытой могилы их ждал Марцинкус. Гроб поставили на доски. Секретарь подумал, что в таких случаях полагается произносить речи. И он сказал:

— Мы все знали покойного. Подумаем о его жизни и смерти.

Все стояли и думали о смерти.

Бронюс поднял голову и увидел стоящего за деревянными крестами ксендза. На камне сидел служка, сжимавший между коленями портфель священника. Бронюс глянул на мать. Она стояла, держась за Миколаса, и сухими глазами глядела, как опускают гроб. Для нее похороны еще не начались.

— Ступайте,— сказала она Бронюсу.— Марцинкус сам закопает.

Бронюс не перечил. За ним последовали и другие. Только Яунис остался у телеги. Донатас приблизился к Альдоне. Она заметила, что он все время поглядывает на ее грудь, и, зардевшись, поежилась.

— Пристегнула комсомольский значок на таком возвышенном месте,— сказал Донатас.

— А что́, господин хороший, прикажете пристегнуть?— отрубила Альдона.— Может, трехцветную ленточку?

— В субботу куда на танцульки ходите?— спросил Донатас.

— Не танцуют сейчас. Бандитов боятся.

— А мы с тобой станцуем. Договорились?

Девушка шла пунцовая, шевеля губами, словно что-то жуя.

Миколас шел рядом с Вайткусом.

— Детей у тебя нет?— заговорил Миколас.

Вайткус удивился.

— К слову пришлось,— сказал Миколас.— Школы у нас не будет, но один класс для малолеток можно организовать. Ты председатель — подумай.

— Ясно,— буркнул Вайткус.

Бронюс оставил секретаря и взял девушку под руку.

— Хочешь нам помочь? Иди работать в контору. При председателе... Председатель!— позвал он.

Вайткус подошел.

— Вот тебе, Вайткус, подмога. Девка ученая. Своя. Будет за секретаря.

Вайткус не перечил. Донатас задержал его. Оба отстали.

— А как наши дела, председатель?— спросил Донатас.— Один день уже прошел.

— О чем вы?— заинтересовался остановившийся Бронюс.

— Это наше личное дело,— сказал Донатас и увел девушку.

Бронюс не выдержал и оглянулся на кладбище.

У ямы стоял ксендз в белом стихаре и, освящая могилу, махал кадилом. Теплый ветер донес стенания матери.

Бронюс и Миколас проводили секретаря до грузовика.

В кузове сидели три милиционера. Секретарь поцеловался с Бронюсом и тихо сказал:

— В случае чего, дай знать. Вызовем солдат.

Подошел Вайткус.

— Счастливого пути,— сказал он.

Секретарь приподнял шляпу и сел рядом с шофером.

— По какой дороге поедете?— спросил Вайткус.

— По большаку,— ответил секретарь.— Как-никак, с охраной едем.

Вайткус критически обозрел кузов, где сидели милиционеры.

— На вашем месте, я бы сел наверху,— сказал он.

Секретарь потрогал разбитое пулями стекло кабины и вылез из машины.

— На специалистов нужно положиться,— сказал он.

Вайткус притворился, будто не понял. Секретарь сел между милиционерами и еще раз приподнял шляпу.

— В конторе уйма дел,— сказал Вайткус.— С чего, по-вашему, начать?

— С мельницы. Муку в город повезем,— сказал Бронюс.

Со скрипом вертелись жернова. Бронюс ходил по мельнице и приглядывался. Вайткус пересчитывал мешки с мукой. Альдона листала книгу мельника и что-то помечала в ней.

— Как бухгалтерия?— спросил Вайткус.

— По моему подсчету — недостача. Пять мешков.

— Хозяин!— по старой привычке обратился Вайткус к мельнику. Тот когда-то был владельцем мельницы.— Не хватает пяти мешков.

— Украли, значит,— сказал мельник.— Если не хватает...

— Пересчитай,— сказал Вайткус своей помощнице.

Та ушла, оставляя на бетонном полу черные следы.

— Муку повезете?— спросил мельник, когда они остались вдвоем.

— Да,— ответил Вайткус.

— Домовой просит подождать три дня.

Вокруг все было бело. Мельник казался седым. На ресницах и на бровях висели белые пылинки. И Вайткус побелел.

— Домовой сам хочет взять муку,— сообщил мельник.— И зерно тоже.

— Сколько?

— Все.

— Куда денет? Сгниет.

— Пускай гниет. Так и сказал. Пускай гниет, только бы не досталось Советам.

Вайткусу показалось, что Альдона следит за ними.

— Почему я должен это знать?— спросил он у мельника.— Вы сами по себе, я сам по себе.

Подошел парень. Руки у него были в мазуте. На плечах висел рваный мешок.

— Надо остановить машины, хозяин,— голос у него был хриплый. Казалось, парень перекатывает во рту что-то горячее.— Впустую мелем.

— Останавливай,— сказал мельник.

Мельник снова обратился к Вайткусу.

— Главный спрашивал, когда Локисы уезжают обратно?

— Не знаю.

— Их нельзя выпускать из деревни,—сказал мельник.—Коли уж приехали, пускай остаются. На отчей земле, так сказать.

Вайткус испугался. Парень стоял и прислушивался. Его черные глаза смотрели в упор, угрожая.

— Главный спрашивал, зачем привезли в деревню этих милиционеров?— поинтересовался мельник.

— Для моей охраны,— сказал Вайткус.

Парень ухмыльнулся и потопал прочь.

Мельник спохватился и сказал:

— Не бойся. Свой человек. Не помнишь?

Вайткус вспомнил.

— Зять волостного старшины. Апуокас.

Вайткус глядел, как Апуокас поднимался по крутой лестнице. Один раз парень обернулся, и Вайткус встретился с его недобрым взглядом.

— Это он убил Локиса,— прошептал мельник.

Когда Вайткус и мельник спустились во двор, Альдона стояла рядом с Бронюсом. Локис наблюдал, как крестьяне выгружают мешки с зерном.

— Как думаешь, когда повезем в город, председатель? — беззаботно спросил Бронюс.

— Через три дня кончу помол,— вмешался мельник.— Много ли тут работы? Тогда все разом и заберете.

Бронюс думал так же. Он не возражал.

— Ты начальство,— сказал он Вайткусу.— За тобой слово. Когда повезем?

— Завтра же,— сказал председатель и ушел, оставив всех посреди двора.

...Вайткус пересек двор. Подростки, размахивая палками, играли в «рыбку». Доска объявлений служила воротами. Крестьянин, привязывавший к деревянной жерди коня, снял шапку. Какая-то баба мыла лестницу. Вайткус осторожно ступал по свежевымытому полу. В конторе за председательским столом сидел Миколас и гонял мух. Перед ним стоял середняк Юодис. В другом углу ждала очереди Поцювене с новорожденным. Вайткус примостился на лавке и зевнул.

— Еще весной бандиты угнали моих коровушек,— жаловался Юодис.— Две их было. Одна по кличке Чемпионка, другая — Теща. Осталась телка. Сами без молока сидим. Одно счастье — детей нет.

Он говорил испуганным тоненьким голоском, казалось, комар жужжит над ухом.

— А председатель об этом знал?— тихо спросил Миколас.— Он стеснялся при посторонних говорить о покойном отце.

— Все знал, как же,— прожужжал Юодис.— И папаша ваш знал. И прежний председатель. И тот, кто до прежнего был. Всем я говорил. Пришли проклятые бандиты, увели моих коровушек.

— Врешь,— неожиданно загрохотал Вайткус. Он сидел на лавке, обхватив голову и растирая носком башмака окурок самокрутки. — Когда весной пришли к тебе бандиты,— Вайткус приостановился и стало слышно, как он сопит.— Бандиты,— повторил он,— ты сказал им: «Проклятые большевики увели моих коровушек. Сами без молока сидим. Одно счастье,— сказал,— детей нет».

Вайткус поднял голову и посмотрел на Юодиса. Юодис облизал губы. Он узнал Вайткуса и испугался еще сильнее.

— Убить меня хотели,— промямлил Юодис.— Сало отобрали.

— Сам отдал,— бросил Вайткус.

— Разве я мог не отдать?— жалобно бормотал Юодис.

— Никто тебя не винит... за сало,— сказал Вайткус.

— Сколько у тебя коров?— спросил Миколас крестьянина.

— Три,— повернулся к нему Юодис,— И телóк... Один... Простите меня.

— Что будем делать с должком?— спросил Миколас Вайткуса.— Он не сдал ни килограмма с середины января. Ничего себе кусок...

— Пускай рассчитывается за год.— Вайткус снова опустил голову.— За год. За три коровы. Пусть и впрямь посидит без молока.

— Наказывать не будем,— тихо сказал Миколас крестьянину.— Но что полагается государству — вынь да положь. За год. От трех коров.

— Спасибочко вам,— сказал Юодис. Он потянулся, чтобы облобызать Вайткусу руку. Тот отпрянул.

Когда Юодис вышел, с лавки встала Поцювене.

— Дайте справку, что ребенок родился.

— А малыш кто?— удивился Миколас.— Девочка, что ли?

— Ребенок, говорю,— обиделась женщина.

На ней была городская одежда, говорила она грудным голосом. Ребенок молчал.

Миколас уступил место председателю. Тот встал, но долго не находил чернил, потом принялся искать бумагу.

— Какое имя дадите новому Поцюсу?— спросил он.

— По отцу. Что тут долго думать.

Вайткус не знал имени Поцюса-старшего и ухмыльнулся.

— Юргис. Юргис Поцюс,— заговорила женщина, подойдя к столу.

Неумело держа ручку, Вайткус записал ребенка. Миколас подошел к матери, глянул на личико новорожденного и смутился. Новоявленный Юргис походил на резиновую куклу, из которой выпустили воздух. От него пахло снятым молоком.

— Вылитый отец,— пятясь, сказал он матери.

Вайткус протянул Поцювене справку.

— Пусть живет,— сказал он.

В контору вошел Бронюс, за ним Альдона. Она ела груши. Плоды были спелые, и капли сока затекали девушке за пазуху. Она вытирала сок ладонью. Бронюс рассмеялся. Все думали о грушах. Смотрели и ждали, когда она перестанет есть.

— Будут завтра возы?— осведомился Бронюс, когда девушка вытерла руки.

— Я уже позаботился,— тихо ответил Вайткус.

— Кто завтра будет сопровождать обоз?— поинтересовалась Альдона.

— Подумаем,— неопределенно сказал Бронюс.

— Я буду сопровождать. Один,— промолвил Вайткус.

Бронюс удивился. Он не знал, как говорить с председателем. Вчера все казалось проще.

— Подумаем,— повторил Бронюс.

— Я уже подумал.— Было видно, что председатель волнуется.— Когда подбирал возы, сказал, по какой дороге поедем. По большаку. Кругом. Об этом уже знают около десятка мужиков. Все равно, что самому Домовому сообщить. Завтра, когда выедем на дорогу, прикажу повернуть через лес. И дорога вдвое короче. Если кто и будет ждать, то только у большака.

Все помолчали.

— Не по душе мне твой план,— засмеялся Бронюс.— Ты их обманешь. Отправишь в город муку. А что дальше?

Вайткус не понял.

— Так чего вы хотите? — спросил он.

— Домового. Не меньше.

Братья встали. Миколас протянул председателю руку.

— Подумаем, — попрощался Бронюс.

Вайткус кинул Альдоне одну тетрадку.

— Подсчитай задолженность. Кто, сколько и за какое время.

И сам склонился над бумагами.

Когда стемнело и Вайткус зажег свечу, в контору вошел Донатас. Ни Вайткус, ни Альдона не промолвили ни слова. Локис сел и с удовольствием стал пускать колечки дыма. Он не спешил.

— Я кончила, — наконец сказала девушка председателю.

— До свидания, — сказал Вайткус.

— Я провожу тебя, — заметил Донатас.

Вайткус вздрогнул. Он был убежден, что Донатас ждет его.

— Без провожатого надежней, — отрезала девушка.

— Я пойду сзади. Молча. А руки буду держать за спиной, — рассмеялся Донатас.

Альдона задула свою свечу, и они вышли. Вайткус хотел отщипнуть обуглившийся фитиль и обжег пальцы. Долго тер руку рукавом рубахи. Потом взял револьвер и стволом сшиб кончик фитиля. В конторе стало светлей. Вайткус положил револьвер на порыжевшее сукно рядом с круглой печатью и связкой ключей. Потом снова взялся за ручку. Вайткус писал, выстраивая цифры в длинные колонки. Потом он услышал, как заскрипел гравий под разбитым окном. Вайткус задул свечу и, не целясь, выстрелил. За окном мелькнуло лицо Апуокаса. Но Вайткус знал, что промахнулся.

Три брата играли в карты у Марцинкуса. Когда послышался выстрел, колода была в руках у Бронюса. Марцинкене перекрестилась.

— Где Донатас? — спросил Бронюс.

— Девушку пошел провожать, — сказал Яунис. — Но это в другой стороне. А стреляли возле конторы.

— Пойду посмотрю. Без меня не играйте, — Бронюс накрыл колоду тарелкой.

Вайткус стоял у дверей с револьвером в руке.

— Не дури, — раздался голос снаружи. — Не то я из тебя душу вытрясу.

В контору вошел Апуокас. При свете луны он казался бумажным. В испачканном мукой пиджаке, с белым от страха лицом. Бандит примостился у стены таким образом, чтоб никто не видел его с улицы. Он положил возле себя кожаную шапку и засунул руки в карманы.

— Всех всполошил, — зло буркнул Апуокас. Он еще не опомнился от выстрела.

— Зачем явился? — спросил Вайткус. — Невелика радость, если тебя здесь застанут.

— Мельник встретился с Главным, — сообщил Апуокас. — Домовой велел тебе передать вот что... Во-первых, чтоб ты впредь так не шутковал. Он сказал мельнику: «Люблю только собственные шутки». Ясно?

— Ясно, — сказал Вайткус.

— Во-вторых, мы давно бы забрали всю муку, но у нас нет возов. Если вы намерены завтра возить, значит, телеги у вас есть?

— Будут,— сказал Вайткус.

— Сколько?— послышался голос Апуокаса.

— Пять.

— Хватит и четырех. Ими мы и воспользуемся.

— Ясно,— сказал Вайткус.

Где-то по соседству забрехала собака. Оба прислушались.

— В-третьих, Домовой спрашивает, кто будет сопровождать обоз?

— Я,— сказал Вайткус.

— Откажись,— посоветовал бандит.— Пускай Локисы сопровождают. Все четверо. Главный сказал, что надо заодно взять и муку и медвежат. Нечего, мол, по одному ловить. Ясно?

— Не послушают они меня.

— Придумай что-нибудь. Скажи, мука пропадет. Ученый небось. Но чтоб все четыре брата вместе были. Ясно?

— Кто Домовой?— просто спросил Вайткус.

— Не знаю.— Вайткусу показалось, что Апуокас смешался.

Бронюс пересек двор конторы. Внутри горел свет. Под ногами скрипел свеженасыпанный гравий.

— Работаешь?— спросил Бронюс Вайткуса, когда вошел.

Вайткус устанавливал на столе свечу между разбросанными книгами и потрепанными тетрадями.

— Кто стрелял?— спросил Бронюс, подойдя к окну. В стекле зияла новая дыра.

— Я,— сказал Вайткус.— Померещилось.

Бронюс взял с лавки кожаную шапку и сдул с нее муку. Вайткус пальцами делал ему какие-то знаки. Бронюс не понимал языка немых. Но дураком он не был. Локис глянул на дверь кладовки. Рядом с ней торчал огромный шкаф.

Апуокас стоял в потемках и почесывался револьвером Вайткуса. Сквозь крохотные щели в дощатых дверях проникал свет. За стеной слышались шаги и голоса. Заскрипели дверцы шкафа.

— Смотри, сколько здесь бумаг,— раздавался голос Вайткуса.— Разве мне одному с ними управиться? Я больной.

— Что с тобой? — спросил голос погромче.

— Не знаю. Хворь какая-то. Может, мне не ехать с обозом?

— А кто поедет?— спросил голос погромче.

— Вы.

— Я?

— Вы четверо.

Апуокас улыбнулся.

— Хорошо,— сказал Локис.— Мы поедем. Спокойной ночи.

Было слышно, как открываются двери. Потом Вайткус что-то проговорил на крылечке. Двери захлопнулись, голоса замолкли.

— Выходи!

Апуокас вышел из кладовки. Свеча стояла на полу. Апуокас бросил Вайткусу револьвер.

— Где шапка?— спросил он.

Вайткус открыл ящик стола и вытащил шапку.

— Так нетрудно и голову потерять,— проговорил он.

Апуокас ничего не ответил. Спешил уйти.

— Мы не договорились, по какой дороге они поедут.— остановил его Вайткус.

— Пусть только соберутся на мельнице,— усмехнулся бандит.— Потом уж мы покажем им дорогу.

— Ясно.

Апуокас вышел. Вайткус подошел к окну и смотрел, как Апуокас, широко размахивая руками, шагал по улице. Потом председатель подошел к шкафу и распахнул дверцу. Оттуда вылез Бронюс. Он отряхнулся.

— Они готовят засаду на мельнице,— Вайткус устало свесил голову.

— Ну и хорошо. Спокойной ночи. В карты играешь?

— Нет.

— Жалко.

Бронюс вышел.

Вереница пустых возов остановилась на развилке. По ту сторону холма была мельница.

Вайткус спрыгнул с телеги.

— Ты жди здесь,— сказал ему Бронюс.— Кто бы сегодня ни выиграл, ты все равно будешь среди победителей.

У Вайткуса на лбу выступил пот.

— Незавидно,— сказал он.

Возы тронулись. В них сидели братья, Марцинкус, Поцюс и три милиционера. Марцинкус въехал на пустынный двор мельницы. Он привязал коня и долго звал мельника.

— На одной телеге повезете?— спросил мельник.

— Приедут и другие. Не собрались еще, видно,— хриплым голосом ответил Марцинкус.

На втором этаже у окна стояли бородатый мужчина и Апуокас. Бородатый курил городские папиросы. Из окна было видно, как Марцинкус внизу возится с мешками.

— Братья где?— бормотал бородатый. — Братья где? Братья?!

Вдали на повороте дороги показалась телега.

— Гости едут!— сказал бородатый, глянув в бинокль. Он постучал в стену. Было слышно, как под ногами бегущих затарахтело железо на крыше. Появился мельник. Он искал сивуху. На полу валялась пустая бутылка.

К мельнице подкатила телега. Рядом с усатым милиционером сидел Яунис. Прямо с облучка он спрыгнул на крыльцо склада. Усатый поставил лошадей и задержался на дворе, озираясь, как бы ища что-то.

— Чего они так тянут, эти товарищи!— сказал бородач Апуокасу. Он курил одну папиросу за другой.— Аппетит пройдет, пока все соберутся.

— Чего он там высматривает, этот милиционер?— пробормотал Апуокас, глядя в окно.

— Должно быть, уборную ищет,— сказал бородатый.— Скажи ему, пусть помочится у стенки. А то еще в подвал полезет.

Апуокас поспешил вниз...

Яунис стоял, привалившись к мокрой цементной стене склада, и разглядывал мельницу. Марцинкус сваливал мешки неподалеку от дверей склада.

— Дурень,— сказал ему Апуокас.— Двойную работу себе придумал. Вали прямо на телегу.

Он взвалил Марцинкусу на плечи мешок, и крестьянин направился к возу, качаясь на кривых ногах. Во двор въехали Донатас и Поцюс. Еще с телеги Донатас заметил Яуниса, стоящего у стены склада. Яунис показал на крышу мельницы. Донатас понял. Он спрыгнул с воза и бросился к мельнице, за ним Поцюс, сжимая под мышкой завернутый в мешок автомат.

— Хозяин!— крикнул Апуокас наверх.— Гости!

На втором этаже Донатас нашел одного мельника. Тот сидел на заржавевшей шестерне и обнюхивал бутылку. Когда мужчины вошли, он даже не глянул на них.

— Нашел время пить,— сказал ему Донатас. Он был уверен, что их подслушивают.— Почему никто не подсчитывает мешки?

— Я плохо себя чувствую,— громко сказал мельник.

Донатас увидел дверь, ведущую на чердак, подошел и придвинул к ней железную бочку с мазутом. Поцюс в окно помахал Яунису. Мельник в другое окно махнул Апуокасу.

Внизу стояли Апуокас и Яунис, спиной друг к другу. Яунис ответил Поцюсу, Апуокас — мельнику.

Марцинкус вынес из склада мешок и увидел Апуокаса. Тот отворил ставни подвала, находившегося под складом, и что-то шепнул через решетку. Во двор въехала третья телега. Выскочили Миколас и мужик в сапогах, в домотканом пиджаке. Оба с оружием. Они направились прямо на склад и уже не выходили оттуда. На склад вернулся и Марцинкус. Вдали показалась четвертая телега. Лошади шли тихо, пощипывая траву. Бронюс беседовал с милиционером, сидевшим рядом.

Вооруженные бандиты, припав к оконным решеткам подвала, наблюдали за воротами. Во дворе было пусто, только восемь лошадей били копытами и обнюхивали друг друга. Во двор шмыгнул Марцинкус. Никто не успел остановить его. Он блуждал, не зная, чем заняться. Никто в него не стрелял, и осмелевший крестьянин схватил под уздцы своего коня. Марцинкусу хотелось спасти его. Все поняли это, но помочь ничем не могли. Лошади сбились в кучу: дышла, колеса — все перепуталось и смешалось, и, разозлившись, крестьянин принялся бить своего гнедого. Потом опомнился и бросился со двора. Он выбежал на дорогу, увидел Бронюса на телеге, кинулся назад. Вернуться на склад он не отважился и шмыгнул в подвал. В подвале безмолвно стояли длинноволосые бандиты.

— Ты кто такой?— схватил Марцинкуса за грудки бандит.

— Свой-о-й.— Что он мог еще сказать?

— Вот тебе винтовка,— бандит всучил Марцинкусу оружие и толкнул к решетчатому окошку. Бандит чмокал губами. Было видно, что он волнуется.

...В ворота медленно въехал воз. Пустой.

Бронюс и милиционер соскочили с телеги и привалились к стене. Отсюда видны были два окна, единственные выходившие не во двор, и дверь мельницы. Бронюс откусил яблоко.

— Это успокаивает,— сказал он, вытер яблоко рукавом и поделился с милиционером.

Марцинкус не знал, что делать с винтовкой. Он нажал курок и выстрелил. Выстрелил и стоявший рядом с ним бандит. Посыпались выстрелы с чердака. Бандиты проделали в крыше дыры и теперь стреляли оттуда. Бой начался.

Донатас и Поцюс следили за дверью на чердак. Кто-то с той стороны налегал на нее, и бочка с мазутом, скрежеща, двигалась по бетонному полу. Донатас положил автомат под правую руку и примерился к винтовке. Он выстрелил, и пуля ударилась в жесть, которой была обита дверь.

Миколас, Яунис и милиционер залегли у дверей. Отсюда была видна крыша мельницы, и мужчины стреляли, положив винтовки на мешки с мукой. Усатый милиционер, пробираясь вдоль стены склада, напал на вторые двери в подвал. Апуокас почти упер в него винтовку и выстрелил, словно вонзил в грудь. Потом он отворил дверь подвала, и оттуда вылезли бандиты.

Миколас первый заметил их. В потемках он выстрелил два раза и попал. Кто-то завыл высоким жалобным голосом и уже не замолкал. Мужчины отступили в глубину склада. Пули рвали мешки. По земле стелились облачка пыли. Может быть, это была мука.

Бородатый со своими подручными багром отворил дверь чердака и швырнул наружу гранату. Когда бандиты вывалились на площадку, там никого не было. Донатас и Поцюс отступили. Бронюс и милиционер по пожарной лестнице забрались на крышу. У дыры, проделанной в крыше, лежал бандит и обстреливал двор. Второй бандит консервной банкой черпал из бочки воду. Когда он напился, то увидел перед собой Бронюса. Тот ударил его в переносицу, и бандит попятился. Он пролез через дыру на крышу. Там он на мгновение остановился и замахал руками, словно прыгал через скакалку. Потом свалился во двор. Не стреляя, милиционер схватил другого бандита за горло. Оба, бросив оружие, стали бороться. Бандиту удалось нашарить за поясом нож. Бронюс наступил ему на руку, и тот заорал. Тогда Бронюс ударил его прикладом по голове. Два раза. Тот замолк.

Бронюс и милиционер спустились на второй этаж. Никто их там не ждал. Бородатый бандит уговаривал своих подручных спуститься туда, где отстреливался Донатас. Бронюс выстрелил, и бандит, который стоял на верхней площадке лестницы, свалился на головы спускавшихся вниз.

— Донатас!— крикнул Бронюс.

— Я здесь,— послышалось снизу. Голос был чужой и усталый.

В темном складе продолжался бой.

— Яунис! — предупреждающе крикнул Миколас, но Яунис не расслышал. Миколас выстрелил, и бандит, подстерегавший Яуниса, уронил оружие. Схватившись за голову, качаясь, он вышел по дорожке света во двор и рухнул.

...Марцинкус не мог найти себе места. Двигаясь вдоль стены, он наткнулся на дверь склада. Изредка бандиты спускались в подвал за патронами. Улучив возможность, Марцинкус бросился в склад и перекатился через мешки. Он был весь в мучной пыли. Лежал, свернувшись в клубок, боясь поднять голову, не решаясь двинуться, чтобы найти более надежное место. Крестьянин видел, что рядом укрылся Апуокас, который, положив винтовку на мешок с мукой, прицельно стрелял в темноту склада. Горячие отстрелянные гильзы подкатывались Марцинкусу под нос. Бандита, видно, заметили и другие. В мешок попало несколько пуль, и оттуда посыпалась мука. Бандит почувствовал опасность и решил отступить. Отпрыгнув, он спрятался за Марцинкуса и, пристроив винтовку на зад крестьянина, как прежде на мешок, начал стрелять. Марцинкус смотрел, как в мешок, раньше служивший защитой бандиту, вгрызались пули, проделывая дыру за дырой. Крестьянин заплакал. По белому лицу катились слезы.

На мельнице раздавались последние выстрелы. Бандитов загнали на лестницу. На первом этаже за жерновами забаррикадировался Донатас. Бронюс выгнал бородача на открытую площадку.

— Сдавайся,— загремел он.— Никуда не денешься!

Бородатый выронил оружие, но не успел поднять руки, Донатас выстрелил, и бандит рухнул. Его лошадиное лицо дернулось, и рот застыл.

— Дурак!— крикнул Бронюс брату.

По лестнице спускался Поцюс. Он стонал. Кальсоны были разодраны и висели красными гребешками. Бронюс едва успел подхватить его.

Из подвала был выход в поле. Оставшиеся в живых бандиты пустились наутек вдоль рва, унося раненых. Стрельба прекратилась. Апуокас почувствовал, что остался один. Он видел, что вокруг расхаживают враги. Он швырнул винтовку и рухнул рядом с Марцинкусом, притворясь убитым. Потом Апуокас почувствовал, что кто-то дышит ему в лицо, и открыл глаза. Перед собой он увидел полные слез глаза крестьянина.

— Сдаюсь,— закричал Марцинкус.

— Молчи,— зашипел Апуокас и выругался.

Из окна подвала торчала мертвая голова мельника. Она глядела на мельницу и, казалось, удивлялась. Во двор вошел Вайткус. Через дверь мельницы Бронюс и Донатас вывели истекающего кровью Поцюса. Положили на телегу. Яунис и Миколас вывели со склада Апуокаса. Потом вылез Марцинкус. Он нес винтовку Апуокаса. Бронюс подвел Вайткуса и Апуокаса к мертвому бородачу.

— Это Домовой?— спросил он.

— Нет. Должно быть, нет,— пожал плечами Вайткус. Он старался не смотреть ни на бородача, ни на Апуокаса.

— Нет,— буркнул Апуокас.— Он командир отряда. Офицер из батальонов*. Домового здесь не было.

— Кто Домовой?

— Не знаю,— сказал Апуокас, и это было похоже на правду.

* Имеются в виду формирования литовских буржуазных националистов, созданные немецкими оккупантами.

Когда Бронюс отвернулся, Апуокас бросил Вайткусу:

— Узнает Домовой про твои дела — умрешь.

Вайткус сам это знал.

— Будем надеяться... не узнает,— ответил он.

Милиционер подтолкнул Апуокаса к телеге.

Все были в мучной пыли с головы до пят. И живые и мертвые. Чернела только кровь.

Старая Локене стояла, прислонившись к оконному стеклу, и смотрела на площадь. На площади в ряд лежали тела убитых бандитов. Вокруг расхаживал вооруженный милиционер и курил. На противоположной стороне площади, у каменной ограды притвора, толпились люди. Слышалось одинокое всхлипывание. Никто не отваживался приблизиться. А во дворе конторы выстроились груженные мукой возы. Обоз собирался в путь. Пришел Яунис. Он был в пиджаке отца. Альдона, Поцювене и Миколас положили на мешки раненого Поцюса. В одноколке, вытянув шею, сидел Апуокас. Руки его были стянуты путами. Бандит зевал. Очевидно, храбрился. И озирался. Увидел Вайткуса. Тот пересчитывал мешки. В руке он держал бумаги. Председатель поднял голову и встретился со взглядом Апуокаса. Апуокас осклабился. Он поднял связанные руки и провел по шее. В одну сторону, в другую. Должно быть, пугал Вайткуса. Обрадовался. Отвернулся от Вайткуса. Потом стал озираться по сторонам. Видно, из любопытства. Почесал связанными руками нос, заметил Донатаса, беседовавшего с Альдоной. Та смеялась. Увидел Яуниса, который отвел в сторонку Бронюса.

— Бронюс,— сказал Яунис. Апуокас слышал.— Ты сейчас старший в семье. Не разрешай Донатасу якшаться с Альдоной. У него в городе куча девок. Только испортит Альдону. Ни к чему это.

Бронюс удивился, потом сказал:

— Он взрослый человек. Запретишь ему, что ли? Самому завидно небось? Да?— он ухмыльнулся.

— Неразумная она еще,— пробормотал Яунис.— Может, тебе поговорить с Альдоной?

— Ладно,— пообещал Бронюс и повернулся к Апуокасу.

— Хочешь нам помочь?

Апуокас поморщился, словно набрал в рот кислого.

— У вас уже есть Вайткус. Разве недостаточно?

— Повезем в город,— сказал Бронюс.— Будешь говорить с прокурором.

Апуокас зевнул и отвернулся. Увидел Вайткуса и снова провел рукой по шее, показывая Вайткусу— так, мол, вешают.

Миколас обнял длинной рукой Яуниса и сказал:

— Забеги в школу... Скажи.

Больше он ничего не добавил. Апуокас критически оглядел Миколаса и снова зевнул. Поискал глазами Вайткуса. Увидел. Вайткус глядел на него. Потом председатель подошел к Донатасу. Тот рассказывал Альдоне о кенгуру и пояснял рассказ жестами. Вайткус подошел к Донатасу и, став спиной к Апуокасу, сказал:

— Третий день на исходе...

— Чего?!

Альдона воспользовалась случаем и ускользнула.

— Третий день,— повторил Вайткус.

Донатас удивился. Он не забыл, только думал, что третий день кончается завтра.

— Апуокас,— сказал Вайткус,— который сидит в одноколке. За спиной у меня. Он убил вашего отца. Локиса.

— Кто подтвердит?— спросил Донатас.

— Мельник.

— Еще кто?

— Он сам, может быть.

Они смотрели друг другу в глаза.

— Боишься Домового?

— Да,— признался Вайткус.

— Зря.

Донатас подошел к Бронюсу.

— Слушай,— заявил он.— А что если мне поехать с обозом в город? Дела. И Яунису будет спокойнее.

— Езжай,— Бронюс вспомнил просьбу Яуниса.— Вдвоем и впрямь будет спокойнее.

Донатас взял винтовку и сел в одноколку рядом с Апуокасом. Тот шевелил связанными руками и, заметив, как Вайткус обходит его кругом, рассмеялся.

— Не слишком ли рано веселишься?— заговорил Донатас.

Пленный пытливо оглядел своего провожатого.

— Неужто сразу плакать?— удивился Апуокас.

Обоз с грохотом катил по мостовой. Когда проезжали мимо лежащих на площади бандитов, крестьяне-возчики сняли шапки и меланхолически перекрестились. И Донатас приподнял шапку. В костеле зазвонили колокола.

— И звонят и звонят, и конца не видно, — проворчал возчик.

Бронюс тряхнул яблоню. На землю упали яблоки. Он постоял, посмотрел, потом сорвал с ветки самое большое яблоко, надкусил. Вышел на лужайку, расстелил кусок старого брезента и швырнул на него винтовки. Положил масло и паклю. Принялся чистить оружие. Когда явилась Альдона, он спросил:

— Породнимся, значит?

— Может быть,— ответила девушка.

— Присаживайся. Яунис просил меня помочь... Помешать... Черт подери.

Альдона села. Лицо ее вытянулось, стало тревожным.

— Ты дружишь с Яунисом? Да? Еще с тех времен? Когда вы были маленькими?

— Нет,— ответила она.— Когда мы были маленькими, мы играли с вами.

— Я был старший,— воспротивился Бронюс.

— Все равно вы со мной играли,— засмеялась девушка.— Мы прятались от всех. А Яунис не мог нас найти и хныкал. Вы приносили мне яблоки. Вот из этого сада. Зеленые-зеленые. У нас еще животы болели.

— Яунис просил меня...

— Яунис всегда был самым молодым,— сказала девушка.— Не смешно ли — он тогда был самым молодым, и теперь он самый молодой.

Бронюсу не было смешно. Он чистил винтовку и думал, что же случилось за эти

десять лет, раз он ничего не мог припомнить. Разве у него когда-то болел живот от неспелых яблок? Он вспомнил осколок мины, который вытащили у него из живота в Смоленске. Осколок был черный от пороха, а рана гноилась до весны. Он молчал и прислушивался, как шелестят ветки и падают наземь яблоки.

— Не знаю,— сказал Бронюс.— А я всегда самый старший...

Снова упало яблоко, и Бронюс вздрогнул.

— Вы были в Берлине?

Он покачал головой.

— А в Сталинграде?

В ее глазах отражалась небесная синева и яблони, полные спелых круглых плодов.

— Где-то ты все равно был, если тут тебя не было?

— Великие Луки,— пробормотал он.— Сидели в вязкой глине по шею, но немцы не могли к нам подойти. Их машины завязли еще в октябре, когда прошли первые дожди... Орел. Мы шли в бой по снегу. Без хлеба, без надежды. Без патронов. Об этом газеты не писали. Рига... Немец стоял спиной к морю, и мы думали, что он будет биться до последнего. Но это был уже не тот немец. Они сдавались в плен полками. Была весна, и никому не хотелось умирать.

— И тебе тоже?— спросила она.

— Да! — крикнул он. В его голосе слышалась злость.

Альдона взяла его руку и поцеловала. Никто до сих пор не целовал у него руку, и Локис не противился.

— Мы прятались тогда с тобой ото всех, говоришь?

— Знала я,— обрадовалась она,— что не помнишь.

— Ты выдумала,— пробормотал Бронюс, бросил винтовку и обнял девушку. На минуту он вспомнил о Яунисе, а потом забыл все. Белокурые волосы девушки были измазаны ружейным маслом.

Обоз въехал в дубовую рощу. Яунис на первой телеге затянул партизанскую песню. Крестьяне, согнувшись на облучках, дымили трубками и погоняли лошадей. Лес тянулся на пять километров, и возницы старались проехать его как можно быстрей. Донатас придерживал коня, и одноколка понемногу отстала от обоза. Вынув нож, Донатас разрезал на пленном веревки.

— Беги!— приказал он.

Апуокас испугался и отрицательно покачал головой.

— Ну!— повторил Донатас.

Пленный вцепился в облучок.

— Нет,— шептал он.

Донатас толкнул его плечом, и тот свалился с одноколки. Подскочил. Встряхнулся и попытался снова вскочить на повозку. Локис свистнул кнутом.

— Еще чего?

Но тот не отходил от повозки.

— Нет,— умолял он.

Апуокас бежал рядом, держась за борт одноколки. Донатас остановил повозку, слез и хмуро бросил:

— Ты убил моего отца.

Потом ударил Апуокаса в грудь. Тот отшатнулся, но не упал. Донатас вынул из-под облучка винтовку.

— Иди,— показал он на лес.

Апуокас рухнул в пыль и закрыл локтями голову. Он ничего не говорил, не просил. Он унижался и извивался, как червь, стараясь дотянуться губами до сапога Локиса.

— Вставай!— заскрежетал зубами Донатас.

Он перепрыгнул через канаву и подождал, пока бандит, приседая и волоча ноги, выберется на край рва. Когда они подошли к заросшей высокой травой полянке, Донатас пропустил Апуокаса вперед. Тот перекрестился. Позволив ему немного отойти, Донатас поднял винтовку и нажал курок, но вышла осечка. Бандит бросился наутек. Донатас выстрелил, но в спешке не попал. Он кинулся вдогонку за бандитом. Несколько раз перед ним мелькала фигура Апуокаса, но он не успевал выстрелить. Потом он услышал треск кустов. Нашел ботинок. Потом второй. Видно, бандит облегчал себе бег. А потом наступила тишина. И Донатасу показалось, что он заблудился. На губах его выступила пена. Было слышно, как билось сердце. Он тревожно оглянулся. Всюду деревья. Вдруг раздалось тихое посвистывание. Между деревьями показался мальчик. Он шел по одному ему видимой тропинке и за пазухой нес длинноухого кролика. Донатас помахал мальчику рукой. Увидев человека с ружьем, мальчишка не долго думая бросился в сторону.

— Подожди!— крикнул Донатас.— Стой, говорю! — и выстрелил в воздух.

Мальчишка был быстрым и шустрым. Он перепрыгнул нору, обогнул кусты и, запыхавшийся, упал прямо в объятия Апуокаса. Он ничего не соображал. Думал о кролике. Где-то неподалеку послышалось:

— Подожди.

Апуокас зажал мальчишке рот, а другой рукой сдавил горло. И не разжимал рук до тех пор, пока не убедился, что Донатас повернул в другую сторону. Голова мальчика свесилась, и когда бандит отпустил его, легкое детское тело соскользнуло в траву. Тогда из-за пазухи мальчика выскочил кролик и бросился по тропинке, ведомой ему одному.

Донатас вышел на дорогу в разодранной рубахе, с иссеченным ветками лицом, подошел к телеге и сел. Но обоз не трогался с места. Крестьяне испуганно смотрели на Донатаса. Один из них снял шапку и перекрестился. Подошел Яунис.

— Ты убил его? — спросил он. Донатас молчал. — Убил. Я слышал,— повторил Яунис.

— Да,— соврал Донатас. Он не знал, что теперь хуже.

— Посмотрим,— сказал Яунис.— Попадет тебе за такие дела. Это тебе не девок сманивать.

Оба уселись в телегу. Донатас хлестал коня, и тот скоро покрылся испариной.

— Хватит,— сказал Яунис и отнял у него вожжи.

— Спой,— попросил Донатас. Он боялся, что вот-вот заплачет.

Яунис был самый голосистый в семье. Он затянул бесконечную песню о крестьянской доле. А вскоре лес кончился.

На опушке валил дым. Апуокас прятался в папоротнике, пока не убедился, что святой Юозапас один. Тогда он подошел сзади и сказал:

— Хвала Иисусу Христу.

Апуокас заметил, как тот перепугался. Бандит налил себе браги и прямо спросил:

— Ты с кем, святой Юозапас? С Советами или с нами?

— Я со своей бабой,— ответил тот.— Неплохая политика, а? Выпил? Ну и убирайся.

Когда Апуокас схватил лежащий у поленьев плотницкий топор и замахнулся, Юозапас уже миролюбивее сказал:

— Не дури.

Апуокас отшвырнул топор, но влепил Юозапасу кулаком в переносицу.

— Ладно уж. Хватит. Чего тебе?— буркнул Юозапас.

Оба выпили по целой.

— Спрячешь меня.

— Спрячу.

— Сходишь к мельничихе и скажешь, чтоб связалась с Главным. Пусть передаст ему, что я на свободе.

Юозапас кивнул. Глаза у него были трезвые. Он никогда не напивался.

— А еще пусть скажет, что Вайткус предал нас на мельнице.

Насмешливые глаза Юозапаса затуманились. Бандит почувствовал, что «святой» не слушает его, и ткнул Юозапаса в грудь.

— Слышишь?

— Да,— очнулся тот.— Почему Вайткус запродался, а? Чего он ждет от коммунистов? Милости?

— Не твое дело, г... — воскликнул Апуокас.— Ступай и передай, что велено.

— Главный все знает,— сказал Юозапас.— Как бородач погиб? Он был пьян?— неожиданно спросил «святой».

— Не очень,— опешил Апуокас.— Самую малость.

Юозапас вынул парабеллум с деревянной ручкой.

— На,— сказал он.— Будешь на месте бородатого. Вот щепки. Следи, чтоб огонь не погас. И поразмысли, как зарыть братьев рядом с отцом. Стемнеет — отправишься за реку собирать людей.— Юозапас вытер окровавленный нос и ушел.

В риге сидели Она и Вайткус.

— Хочу, чтоб ты любил меня каждый день. Каждый час,— шептала женщина.

Вайткус улыбнулся.

— Ты красивый, когда смеешься.— Он поцеловал ее. — Еще... Ты всегда серьезный, злой, пьяный...

— Неужто я пьяный?

— Сейчас ты начальство. Тебе нельзя пить. Но ты злой. Ты заодно с Локисами?

— Хочу мира.

— Не будет мира, — рассмеялась она. — Если меня не обнимешь. Не так, невежа ты.

Он поцеловал ее, а когда поднял голову, сквозь щель в стене сеновала увидел Юозапаса, ковыляющего по огороду.

— Пусти,— сказал он женщине.

— Не бойся. Он сюда не придет.

— Пусти,— он оттолкнул ее.

Юозапас на минутку исчез, потом появился у дверей риги. Открыл. Увидел жену и Вайткуса. Побагровел.

— Молотите?— спросил сам не свой.

— Только ты уж не вздумай ревновать,— пробормотала она. И Вайткус не знал, что думать. Юозапас повернулся, чтобы уйти, и стукнулся головой о косяк. Обернулся. Они первый раз увидели Юозапаса, потерявшего самообладание. Он глядел на Вайткуса и почему-то медлил.

— Я пойду,— не нашел ничего лучшего Вайткус и встал.

— Оставайся,— сказал Юозапас.— Кратка наша жизнь.— И вышел.

— Говорила, не бойся,— прошептала Она.

— Почему он не полез в драку?

Женщина, смутясь, мучительно признавалась:

— Не муж он мне. Брат почти. Только не от одной матери. Явился после войны. Просил — скрой. Не выгнать же его было. Муж мой настоящий погиб в Восточной Пруссии. Слышал, может?

— Ты живешь с братом?— испугался он.

— Дурак! После того как муж ушел на войну, я ни с кем не жила. Никого не любила. Ты не знаешь, какой он был, муж,— рассмеялась она и прижалась к Вайткусу.— И тебя не люблю. Жалко только, рохлю такого.

Он повалил ее на лежанку. Жадный, испуганный, полный предчувствий.

Когда Вайткус вернулся в контору, среди дыма и гула он поначалу ничего не разобрал. Потом увидел свидетелей — двух крестьян, возчиков из обоза.

— Ты видел, как он оставил телегу и погнал в лес? А дальше?— допрашивал крестьянина Бронюс.

— В лесу выстрелил. Два раза.

— С чего ты взял, что стрелял Локис?

— У того не было ружья.

Бронюс обратился ко второму крестьянину. У него было грустное лицо. Он держал на груди шапку с потертым лакированным козырьком.

— Что ты знаешь? Что ты видел?

— Ничего.

— Слышал выстрелы?

— Ничего.

— Как же получается?— Бронюс одним глазом заметил Вайткуса и уступил ему место за столом, но тот не сел.— Как же получается? Юргинис слышал, а ты ничего?

— Его дело,— сказал крестьянин с грустным лицом.— Он хотел — он слышал. Сам и ответит.

— Ступайте,— сказал Бронюс.— И скажите людям, виновного накажем.

Крестьяне вышли. По лицам было видно, что они не поверили.

— Какое ты имел право?— напустился Бронюс на Донатаса.— Разве винтовка дана тебе для того, чтобы убивать? Какая тогда разница между тобой и бандитом, которого ты убил, если оба вы не признаете закона? Тебе говорю!

— Он убил нашего отца,— сказал Донатас и глянул на Вайткуса.

Тот наконец понял, в чем дело, и откровенно обрадовался.

— Кто видел?

— Мельник.

Все замолчали. Братья. Вайткус. И Альдона, которая сидела в углу, прислонясь спиной к стене.

— Если мы хотим, не стыдясь, смотреть в глаза людям, мы обязаны тебя наказать,— сказал Бронюс.— Отдай винтовку. Яунис уведет тебя в клеть и запрет на замок.

Донатас зевнул. Он едва удержался, чтобы не выругаться. Только сказал:

— Сам пойду. Не нужно мне конвоира.

И швырнул винтовку под лавку.

— Нет!— воскликнул Бронюс.— Пойдешь с провожатым. Чтоб люди видели и знали, что закон для всех один. Чтоб не боялись ни Домового, ни тебя. Ступай.

Донатас снова проглотил слова. В дверях он остановился и шепнул Вайткусу:

— Берегись. Я отпустил его. Винтовка подвела.

Хлопнули двери. Вайткус обмяк. Все глядели на него, но он покачал головой.

— Это наши личные дела.

— Ты заходил к секретарю?— лениво спросил младшего брата Бронюс. Казалось, ему все равно.

— Я его не нашел. Письмо оставил. И о мельнице и о самоуправстве Донатаса.

— Ну и ладно,— Бронюс устал. Он стоял и тер ладонями спину.— Пускай приезжает и сам разбирается.

— Бронюс, а если мать не позволит запереть Донатаса?— спросил Яунис, и все подумали, что он прав.

Локис побагровел и воскликнул:

— Скажи, именем Советской республики!

Яунис побежал догонять Донатаса.

Бронюс встал возле Альдоны и запустил пальцы в ее волосы. Запахло ромашками. Он почувствовал, как ее голова, и шея, и спина поддались ласке.

— После мельницы у нас осталось десять свободных винтовок. Надо их разделить. Отдать в надежные руки.— Он обратился к Миколасу: — Возьми половину винтовок и ступай по дворам. А я с председателем возьму остальные.

— Может, вызвать солдат?— предложил Вайткус.

Он сидел бледный и не мог скрыть испуга. Медлил. Не хотел, чтобы подумали, что он струсил.

— Я был на опушке у святого Юозапаса,— сказал он.

— За водкой ходил?

— Нет,— осмелел Вайткус.— Я люблю его жену. Сегодня он нас застукал.

— Вроде бы нет причины звать солдат,— пробормотал Бронюс.— Ты любишь его жену. Он, бедняга, тоже любит ее.

— Но он не муж ей. Скорей всего брат. Год назад заявился.

Альдона рассмеялась. Ей было непривычно и хорошо. Она не отталкивала руку Бронюса. Притворялась, будто не замечает. Вайткус больше не распространялся. Он глядел на Бронюса, словно старался объяснить ему все взглядом, как своему немому отцу. Вайткус не знал — понял ли его Бронюс, но сказал то, что чувствовал.

Мужчины поправили на плечах винтовки.

— С кого начнете обход?— спросил Бронюс девушку.

— Начнем с моего отца,— сказала она.

Бронюс пытался вспомнить, как выглядит ее отец, но не смог.

— А мы, председатель, начнем, должно быть, со святого Юозапаса.

Окна изнутри были облеплены лицами, как мухами. Лица молча следили за приближающимися к избе. В сенях было пусто. Альдона велела Миколасу оставить винтовки. И кухня была пуста. Альдона ввела Миколаса в горницу, но и там никого не было. Они стояли под образами и ждали.

— Отец!— наконец воскликнула Альдона.— Гости!

За дверьми послышался шепот, потом шаги босых ног. Показался отец в пиджаке, в чистой, выстиранной рубахе.

— Локис.

— Вовере,— сказал отец. Он был еще не старый.

Познакомились. Сели.

— Мы по делу,— начала Альдона, но отец перебил ее.

— Пусть первым говорит гость,— сказал он. У него был торжественный вид, он волновался.

— Могу и я начать,— согласился Миколас.

— Раньше, бывало, начинал сват,— заметил отец.

У Альдоны даже слезы выступили. Учитель рассмеялся. Подумав, что это непочтение, он покраснел и пожал широкими плечами, сметая со стола крошки. Отворились двери соседней комнаты, и на гостей уставился десяток глаз.

— Это не тот Локис,— не унималась Альдона.— Локис, но не тот. Это его брат.

— Мы вам принесли винтовку,— сказал Миколас.

— А зачем мне винтовка?— удивился хозяин.

— Для охраны. Дочь— комсомолка. Вы что, бандитов не боитесь?

— Так ведь это она комсомолка, а не я,— никак не мог понять Вовере.— Ей и пристало с винтовкой. А я честно прожил до сих пор. Все знают. Я и умру, никого не убив.

— Вам повезло,— сказал учитель.— Я тоже хотел бы.

Альдона заплакала, и слезы ртутью падали на стол. А в ушах еще звенел ее смех.

Бронюс и Вайткус вошли в усадьбу Юозапаса и свернули на сеновал. Под навесом сидели Юозапас, Юодис и беззубый старичок, нюхающий ломоть хлеба.

— О-о!— удивился Юозапас, но Локис знал, что тот заметил их еще издали. На столе стоял добрый десяток стаканов, и нельзя было понять, сколько людей сидело за столом до их прихода. Юодис распрощался. Он унес с собой стеклянную бутыль. Бронюс взвалил на стол винтовки. Стаканы тихо зазвенели.

— Водки?— спросил Юозапас.

— Нет.

— Слышно, будто раздаете крестьянам винтовки,— осведомился он.

— Неужто уже слышно?— удивился Бронюс. Потом спросил:— Заходят сюда, должно быть, и такие и сякие. Не так ли?

— Люди ищут хмельного. И такие и сякие. Не осудишь ведь. Вам-то чего надобно?— спросил он и посмотрел на Вайткуса.

— У меня к тебе просьба,— сказал Локис.— Сделай милость, сведи с Домовым.

Вайткусу показалось, что Локис и Юозапас чем-то похожи друг на друга. Оба они были на голову выше его. Говорили, прямо глядя друг другу в глаза, и Вайткус почувствовал себя ненужным. В риге кто-то зашевелился, и Вайткус подумал, что это Она. Ему захотелось опрокинуть стол, послать всех к чертям, закрыться в риге и, зарывшись в сено, не думать ни о муке, ни о винтовках.

— Для переговоров?— спросил Юозапас Бронюса.

— Называй, как хочешь,— хрипло пробормотал Бронюс.— У Домового дела безнадежны. Может, надо человеку объяснить? Разве не так?

— Возможно.— Юозапас не спорил. Он только глянул на небо и процедил:— Посмотрим.

Оны не было в риге. Она пришла из избы. Пришла, положила рядом с винтовками полковриги хлеба и собрала пустую посуду. Вайткус придвинул к себе винтовку, казалось, он не хотел, чтоб она мешала хозяйке убирать со стола. Беззубый старичок дремал, и никто его не будил.

— Чего он хочет?—Бронюс почти лег на стол, чтоб не садиться — болела спина.— Земли? Власти? Хорошо. Убьет меня, мне это не впервой. Убьет еще кого-то. Вайткуса убьет. Ну и что?

Вайткус почувствовал, как у него темнеет в глазах. Он схватился за руку Оны. Та вырвалась.

— Скажи ему,— горячо говорил Локис.— Настрадалась Литва. Хватит.

Она очнулась и заперла снаружи дверь риги.

— Разве всех истребишь? Бабы народят больше детей, чем патронов у всех Домовых. И не запретишь бабам этого удовольствия. Не так ли? Пускай он убирается ко всем чертям. Пусть не портит тут воздух. Понял? Убивать стариков и детей ему не позволим.

Бронюс прищурился, выпрямился и схватился за бока.

— Много я тут наговорил?

— Много,— искренне согласился Юозапас.— Но красиво.

Бронюс собрал со стола винтовки и повернулся ко всем спиной.

— Встретятся с Домовым, пусть сами потолкуют,—сказал Юозапас Вайткусу. А когда и тот поднялся, добавил:— Погоди. Главный хотел бы с тобой повидаться. Просит тебя, если...

— Нет,— сказал Вайткус.

Вайткус ушел. Из темной риги послышался голос.

— Если бы твоя баба не заперла дверь, я бы им сказал словечко.

Возможно, там был заперт Апуокас.

— Учись у товарища,— сгорбился Юозапас.— Если уж говоришь, все выкладывай, а не по словечку.

Миколас и Альдона ходили вокруг дома и стучали в почерневшие ставни. После долгого молчания послышалось:

— Кто там?

— Свои. Пустите.

— Мы спим. Чего вам?

— Поговорить. Я Локис. Фамилия такая.

— Спим.

— Не понял ты, человек. Я учитель. Пустите.

— Спим. Если хотите, ломайте двери.

— Тьфу!— сплюнула Альдона.

— Не дури, сосед,— воскликнул Миколас.— Свой же человек. Неужто не помнишь меня?

— Я сам по себе,— послышалось изнутри.— Для меня все хороши.

Миколас снова постучал.

— Кто там?— не сразу отозвался голос.

— Свои.

— Спим. Чего вам?

— Поговорить. Локис я. Фамилия такая. Учитель.

— Чего?

— Тьфу!

Локис и председатель повернули к хутору Виржиса. Во дворе двое мужчин стригли овец. Заметив пришельцев с винтовками, они бросились наутек.

— Стой!— крикнул Бронюс.

Один остался, но второй успел перемахнуть через забор и скрылся в овсе. Тот, который остался, поднял руки.

— Кто этот, который сбежал?— спросил Локис.

— Свояк.

— Скажи, пусть вернется.

Тот позвал, но никто не ответил.

— Наверное, не слышит, черт,— удивился Виржис.

— У зайца уши длинные. Мог бы и услышать,— буркнул Бронюс.

Виржис снова позвал. Из избы вышла женщина, должно быть, сестра Виржиса, жена убежавшего.

— Ничего у нас нет,— простонала она.— Ничего не уродилось в этом году. А вчера борова увели. Хромовые сапоги унесли.

— Кто увел? Кто унес?— спросил Локис.

— Замолчи,— сказал Виржис сестре.

— Пощадите!— женщина хотела поцеловать Локису руку.

— В избу марш! В избу!— закричал Виржис.

И та, подхватив юбку, убежала.

— Бандитов подкармливаете?— спросил Локис.

Виржис косился на Вайткуса и не знал, что и подумать. Вайткус отошел в сторону и начал гонять овец. Овцы, наполовину стриженные, блеяли и сеяли горошины.

— А что поделаешь?— прошептал Виржис.— Супротив пойдешь? Не судите женщину. Послала она утром мальчонку за солью к бабушке. Та за рекой живет. Как в воду канул, байстрюк. А тут мясо солить надо. Одни убытки. Разве супротив пойдешь?

— Ты за Советскую власть?— спросил Бронюс.

— Да,— сразу ответил крестьянин. Подумал и повторил: — Да.

— И я думаю — да,— сказал Локис.— В сороковом мы тебе в реформу земли прибавили. Не пожалели. Неужто забыл?

— Разве забудешь?— Виржис наконец узнал Локиса и снова крикнул: — Стяпас!

Тот вылез совсем с другой стороны, с запачканным лицом, дрожащими руками:

— Хвала Иисусу Христу... Во веки веков.—Когда Стяпас говорил, зубы его поскрипывали, как немазаные колеса: видно, сидя в овсе, наглотался земли.

— Винтовки мы принесли,— сказал Бронюс.— Домового ловить будем.

— Разве человеку под силу поймать Домового?— усомнился Стяпас.— А коли не поймаешь, куда денешься?

— В пекло,— рассмеялся Бронюс.— На,— бросил винтовку.— На.

Глянул, как крестьяне держат в руках оружие, и остался доволен.

— А когда ждать-то?— спросил Виржис.

В избе Локисов было тихо. Все старались не смотреть на мать.

— Может быть, и нынче ночью,— сказал Бронюс, когда все поели и вытерли губы. Он увел Яуниса на кухню.— Ляжешь тут. Ставни не закрывай. Если можешь — не спи.

— Господи,— простонала мать.

— Миколас!

— Да!

— Господи...

Бронюс поднялся на чердак, глянул в треугольное окно и сказал учителю:

— Отсюда ты будешь видеть дорогу и площадь. Так?

— Господи!..

Он повесил на гвоздь патронташ и спустился в кухню.

— Мама,— попросил он.— Дай чем накрыться. В саду буду спать.

— Господи!..

Мать пошла за одеялом, Бронюс глянул на пристроившуюся под образами Альдону. Она расстегнула кофту и ждала, пока разойдутся мужчины. Яунис лег на лавку и смотрел наверх, где под потолком торчала голова Бронюса.

Бронюс вышел в сад и постелил себе под деревом, где днем Альдона поцеловала его руку, где он целовал ее в губы. Сквозь ветки была видна луна, бесцветная и маленькая. Больше, чем яблоко, но маленькая.

— А мы с тобой здесь ляжем,— сказала старая Локене девушке, поправляя постель.— Если к родителям не хочешь вернуться.

Над кроватью висел портрет старого Локиса. И Альдона подумала, что раньше он спал здесь. Это ее не смущало. Она знала старика, и, сколько помнит, они ничего не имели друг против друга. Альдона разделась. Откуда-то издали, словно из погреба, послышался голос Локене:

— Пойдешь ко мне в невестки?

— Люблю,— сказала девушка и закрылась простыней.

Локене сложила на кровать молитвенник, четки и подготовилась к молитве.

— А откуда знаешь?— спросила старуха.

— Болит вот здесь.—Альдона ладонью провела по левой груди, там, где сердце.— Думаю о нем. Снятся его руки. И глажу, глажу. Он такой медведь...

— Глупости,— произнесла Локене.

Девушка улыбнулась.

— Ты бы хотела иметь от Бронюса детей?— спросила мать. Казалось, она читает по молитвеннику.

— Не знаю,— сказала девушка.— Не думала.

— Подумай. Если хочешь от кого-то иметь детей, значит, выходи замуж, любишь.

— ...

— Хорошо у нас выходило со старым Локисом,—глядела в молитвенник старуха.— Все сыновья. Дали бы начать все сызнова — я бы родила десять.

Вдруг она заплакала. Слезы намочили молитвенник.

— Потолкуй с Бронюсом. Пускай остается у нас. Пускай не боится. Я буду нянчиться с внуками.

Девушка засмеялась. Может быть, она подумала, взаправду ли любит Локиса.

Яунис лежал на кухне лицом к двери, за которой решилась его судьба, и слушал, как, попискивая, скребутся мыши в подполье.

Тревога билась под соломенными крышами деревни. Вайткус в одной рубахе сидел в мастерской на низком обитом кожей стуле и смотрел в окно. Когда вошел отец с керосиновой лампой, Вайткус показал ему что-то пальцами, и отец задул огонь. Посидели. Помолчали. Потом отец что-то сказал. Сын ответил. Нехотя. Отец не уступил. Казалось, он уговаривает сына, а может, успокаивает. Может, утешает себя. На улице, освещенной луной, за окном, разлинованным деревянными рамами, как лист в клетку, появилась фигура вооруженного человека. Человек остановился. Приблизился к окну и прислонился к стеклу, заглядывая внутрь. В темноте вспыхнула спичка и осветила половину лица Вайткуса. Потом Вайткус зажег папиросу, но спичку держал в пальцах, пока не обжегся.

Бронюс Локис прищурил глаз и будто улыбнулся, будто сказал что-то. Было видно, как он отпрянул от окна и вышел на середину улицы, меряя ее своими длинными ногами. Вайткус хотел подняться и позвать его. Ему хотелось с кем-то поговорить. Но он остался сидеть. Знал, что не позовет.

За полночь Локене проснулась. Сама не знала отчего. Перекрестилась. Протянула руку за молитвенником и сбросила его наземь. Когда встала, чтобы поднять книжечку, увидела пустую кровать старика. Вышла на кухню, где Яунис во сне обуздывал лошадей. Локене вынула у него из рук винтовку и поставила ее в угол. Укутала младшего одеялом и поднялась на чердак. Миколас пускал в ствол винтовки колечки дыма и смеялся. Мать даже испугалась. Потом увидела у него на коленях книгу. Под потолком мерцала солдатская лампочка.

— Глаза поберег бы,— сказала мать.

Миколас подхватил винтовку и смутился.

— Да,— сказал он и швырнул книгу в угол.

— Миколас,— нараспев начала мать.— А наука облегчает жизнь?

— Нет.

— Так бросай все и возвращайся домой.

— Нет,— ответил он.— Теперь поздно. В университет хочу. Учиться. На профессора. Ничего другого не смогу.

— Ты бы женился,— предложила она.

— Потом.

Локене стояла на лестнице, и сыну была видна только ее голова. Они смотрели друг на друга и не знали, что сказать.

Мать подошла к клети и позвала. Она знала Донатаса и могла поклясться перед богородицей, что тот не спит.

— Донатас!

— Я, мать.

— Ничего не надо?

— Спасибо, мать.

— Может, выпустить тебя на минутку?

— Не надо, мать.

За спиной Локене показался мужчина с винтовкой, но мать разговаривала с Донатасом.

— Почему ты убил того человека в лесу, Донатас?

— Не убил я. Хотел убить, но он убежал, мать.

— Значит, живой?— Из клети не ответили.— Слава тебе, господи! Хватит греха, Донатас. Хватит несчастья для нашего дома. Послушайся матери. Неужто не можешь удержаться? Хватит крови.

Она смотрела наверх, в окно клети, и со стороны казалось, что Локене в чем-то кается, говоря с богом, в которого она одна верила из всей семьи.

— Я думаю об этом, мать.

— И хорошо,— успокоилась старуха. Она увидела Бронюса. Тот подошел и встал у стены клети так, чтобы Донатас не видел его.

— Он не убил его, сын,— сказала мать Бронюсу.

— Пусть. Но он хотел. Это то же самое.

— А ты никогда не убивал?

— Я солдат, мать. Если могу — не стреляю.

Мать перекрестила белеющее вверху треугольное окошко, потом Бронюса, потом перекрестила еще раз, и ей стало легче.

— Альдоны нет,— тихо сказала она.

— Знаю.

— И хорошо.

Они разошлись. Бронюс вернулся в сад и вдруг услышал строгий голос:

— Стой. Стрелять буду.

Бронюс засмеялся и сорвал с дерева яблоко. Потом лег и подал его Альдоне.

— На,— сказал он.— Спелое какое.— Он смеялся.—От таких живот не заболит. Не так ли?

— Спелое — стало быть червивое,— тихо сказала Альдона.— Но зеленые теперь вряд ли найдешь.

Они лежали, чувствуя тепло друг друга. А над головой было небо.

На рассвете, когда прокричали несмелые петухи, на площадь вкатила бричка и остановилась у мастерской сапожника. Возница скинул кожух и сполз с облучка, обнажив длинные женские ноги. Постучав в окно мастерской, женщина сказала:

— Она.

За стеклом белело лицо Вайткуса. Он постарел и сгорбился. Не хотел выходить.

— Собирайся! — требовала женщина.

Он что-то спросил. Возможно, «куда». Женщина развела руками. Шевеля ногой в лужице, она ждала.

Когда Вайткус открыл дверь, Она схватила его за руку и повела к бричке. Лошадь не спеша пустилась по улице, и бричка выскочила на холм. Здесь Вайткус схватил вожжи и остановил лошадь.

— Чего?— удивилась женщина.

— Я не вор,— сказал он.— Ключ от конторы обязан оставить.

— Не выпустят они тебя.

— Я не арестант.— Он стремглав бросился назад.

У дома Локисов он остановился, но только на мгновение. И побежал к конторе. А в деревню уже собирались бандиты. По садам и вдоль заборов они пробирались к площади, окружая ее со всех сторон. Если бы Вайткус так не спешил, он, наверное, заметил бы Апуокаса, что-то вынюхивающего около конторы. Вайткус не закрыл за собой дверь. Надеялся, видно, что не задержится.

Бронюс вдруг сел и посмотрел на хмурое небо. На куске брезента, намокшем от росы, лежала кучка яблочных огрызков. Бронюс оглянулся, и лицо его прояснилось. Подогнув подол, Альдона на лужайке умывалась росой.

Бронюс поднялся, легкий и гибкий. Казалось, кто-то вынул из него былую боль. Альдона покраснела и поправила юбку. Она сама удивилась своему смущению. Локис стоял и с расширенными глазами ждал ее. Альдона увидела за хлевом вооруженных мужчин. Они шли гуськом, согнувшись, по четыре. Бандиты не видели любовников, они не ожидали, что кто-то может быть в саду.

А Вайткус сидел в конторе за председательским столом и писал на полях счета: «Я хотел быть для вас своим»... (зачеркнул) «честным» (зачеркнул) «настоящим»...

Больше он ничего не успел. Прозвучал первый в это утро выстрел, и перо остановилось.

Апуокас еще раз выстрелил в окно. И еще раз. После каждого выстрела тело Вайткуса вздрагивало, как от удара.

По площади рассыпались бандиты. Они разделились на две группы и стали окружать избу Локисов. Миколас топтался у чердачного окошка. Он держал ружье наизготовку, но не мог найти очки. Потом он увидел их — очки висели на гвозде.

— В подвал, мать!—Бронюс спустил мать в подполье, прямо на руки Яуниса. Потом схватил Альдону, но та сопротивлялась, что-то кричала. Бронюс закрыл ей рот губами, поднял с земли и толкнул в подвал. Яунис захлопнул дверь подпола и придвинул к ней стол. Посыпалось оконное стекло. Локисы несколько раз выстрелили и выскочили из дома.

— Собирай людей в притвор!— крикнул Бронюс Миколасу.

Из хаты Марцинкуса выбежали два милиционера. Один из них был в исподнем. Они бросились за Бронюсом. Яунис охранял Бронюса сзади. Бронюс стрелял из двух винтовок. Вдруг Яунис испугался и вцепился в руку брата:

— А Донатас?! Пресвятая дева!

Он так и крикнул: «пресвятая дева».

— Беги!— рявкнул Бронюс, и тот сломя голову бросился через забор.

А Донатас лавкой выбил окно клети, побежал по карнизу и спрыгнул вниз. Упав на четвереньки, он увидел перед собой Апуокаса. Донатас был весь в крови. У него были разбиты руки, падая, он разодрал лоб и поцарапал грудь. Он прыгнул в сторону и перемахнул через забор. Апуокас бросился вслед. Донатас не знал, куда деваться. Он слышал, как отстреливаются братья — значит живы, но выскочить на площадь не решался. Он мог привести Апуокаса в дом Локисов и боялся, что найдет там мать. И Донатас Локис вертелся в заколдованном кругу между клетью, хлевом и огородом Марцинкуса. Потом Донатас бросился в избу Марцинкуса. Марцинкене воскликнула:

— Уходи! Накличешь несчастье!

В избу вбежал Апуокас. Донатас вывалился во двор, выбив оконную раму. Охота кончилась. Донатас остановился возле изгороди и отряхнулся. Он был весь мокрый. Силы его еще не оставили, но он не знал, куда бежать. Смотрел, как приближается Апуокас. Под рукой не было ни кола, ни камня. Он подумал, что Апуокас приблизится и ударит его кулаком. Но бандит хотел другого.

— Проси, проси,— повторял он.— Проси, как я тогда.

Донатас сыпал ругательствами. Он думал разозлить Апуокаса, чтобы тот подошел и ударил его, но Апуокас хотел другого.

— Проси!

Донатас бросился бежать, но Апуокас жаждал возмездия за свой страх. Он приставил приклад к плечу и прицелился Донатасу в сердце.

— Проси!

Донатас показал Апуокасу язык. Высунул и показал. Как мальчишка. Апуокас выстрелил, и Локис поскользнулся, упал на землю. Таким его и увидел Яунис. Стоящего на четвереньках. Яунис выстрелил, почти не целясь, и снес бандиту половину черепа. А Донатас был еще жив. Когда Яунис наклонился над ним, Донатас прошептал:

— Вот... тебе и Юрьев день...

Яунис схватил брата за плечи, положил его на спину, чтоб тому было легче дышать, и Донатас умер.

В притворе вокруг Миколаса собирались мужики. Здесь были и Юргинис и Виржис со свояком. Они залегли за каменной оградой и начали стрелять куда попало. Бронюс вместе с милиционерами и Яунисом забаррикадировался во дворе магазина. Часть бандитов отступила, и на площади их стало меньше. Правда, одного милиционера уже не было. Того, который выбежал в исподнем.

— Где Домовой?— повторял Бронюс.— Где Домовой?

В хату Марцинкуса вошел святой Юозапас с засученными рукавами, с русским автоматом в руке. Марцинкене упала на колени.

— Куда спрятала мужа?

— В город уехал,— солгала женщина и перекрестилась.

Юозапас переложил автомат в левую руку, схватил палку и ударил женщину.

— Пресвятая богородица! За что?

— Старик твой был на мельнице вместе с Локисами. Всем один конец.

Он еще раз ударил старуху. Было слышно, как что-то треснуло.

— Пресвятая богородица!

— Куда спрятала?

Марцинкене только беззвучно шевелила губами. Она смотрела перед собой, боясь вздохнуть, раскачиваясь после каждого удара, словно плыла в лодке по волнам. А под кроватью между ботинками, узлами и прочей рухлядью краснели глаза Марцинкуса. Он лежал в полуметре от жены и удивлялся ее стойкости. Он знал, что она не выдаст его, только бы бандиты не вздумали сами искать. В избу ввалился длинноволосый бандит.

— Ну, нашли Локене?— окликнул его Юозапас.

По лицу бандита было видно, что не нашли. Он сказал, оправдываясь:

— Чего там искать, поджечь избу — и конец!

— Все надо самому делать,— пробормотал Юозапас. Отдал бандиту палку и наказал: — Бей, пока не скажет.

Когда главарь ушел, бандит еще раз проехался палкой по спине женщины.

— Пресвя...

— А что ты должна сказать?

— Не знаю, пресвя-я-тая...

Бандит не знал, чего требовать.

— Ложись на спину,— приказал он. И перевернул женщину палкой, как блин на сковороде. Он глядел на ее заплаканное лицо и не мог понять, какого она возраста.

— Может, побалуемся?— спросил он.

Марцинкене молчала, скорее всего не поняла. Марцинкус громко вдохнул воздух и откашлялся. И вылез из-под кровати. Бандит только свистнул. Он был пьян.

— Вставай!— приказал Марцинкус жене.— Чего разлеглась?

— Выйди,— приказал ему бандит.— Без тебя обойдемся.

Он замахнулся, но Марцинкус схватил его за руку и испуганно спросил:

— Как это — обойдетесь?

Бандит пнул Марцинкуса в живот. Тот застонал.

— Пресвятая!— Марцинкене села, но встать не решалась.

Марцинкус подпрыгнул на одной ноге, на другой и вдруг сказал:

— Не позволю, разбойник,— и ударил бандита по голове.

— Вот тебе по-литовски,— обрадовался Марцинкус, когда тот упал.— По-литовски! Вот! Вот!

Потом прижал коленями грудь бандита и замолотил то левой, то правой рукой, как цепом.

— Мотеюс,— вмешалась жена.

— А ты хотела, чтоб он на тебе так сидел? Закрой двери!

Жена заперла двери, а Марцинкус все работал. И перестал только тогда, когда уже не мог поднять руки. Обычно сухие и костлявые, они набухли, как булки. От сладкой боли Марцинкуса тошнило. Крестьянин долго стоял на коленях и не мог подняться. Жена взяла его под мышки и подняла. Оба смотрели на мертвеца, и было видно, что страх постучался в их двери.

— Пресвятая...

...Жена Юозапаса, сестра Юозапаса, любовница Вайткуса сидела в бричке и глядела с холма на деревню. Она слышала, как стреляют. Знала, что Вайткус не вернется. Но одной ей некуда было ехать. Вдали не большаке показалась машина.

В кабине дремал секретарь. Он проснулся и сказал шоферу:

— Мотор трещит, братец.

Тот выключил мотор, прислушался.

— В деревне, кажись, трещит. Стреляют.

Машина остановилась возле телеги Оны. Секретарь высунулся в окошко.

— Кто стреляет?

— Друг в друга,— ответила женщина.

Секретарь заглянул в кузов, где сидели милиционеры.

— Если стреляют — значит живы,— обрадовался он.

Когда машина подъехала к притвору, милиционеры начали стрелять в воздух.

— Ура! — Миколас с крестьянами бросились к воротам, и бандиты пустились бежать в поле. Те, которые успели добежать до оврага, остались живы.

Грузовик въехал на площадь и остановился. Выскочил секретарь. Вокруг машины столпились милиционеры. Было слышно, как где-то за притвором стреляют люди Миколаса. Милиционеры стояли и не знали, что им делать.

Юозапас-Домовой вышел из мастерской сапожника и увидел милиционеров. Оглянулся. Понял. Поднял автомат и выстрелил. Милиционер, стоявший рядом с секретарем, зажал руками уши и упал, не услышав собственного стона. Милиционеры оглянулись и выстрелили в воздух.

Вокруг никого не было видно: ни своих, ни чужих...

Юозапас-Домовой выстрелил еще раз. В том, как он нажимал курок, чувствовались навыки старого солдата. На лбу его вздулись вены. Стоявший рядом с секретарем милиционер схватился за бок и замотал головой. Казалось, его ударило электрическим током. Стреляя в стороны, милиционеры бросились вслед за секретарем к дому Локисов.

Бронюс воспользовался паузой и, подпрыгивая на одной ноге, снял ботинок и выплеснул из него воду. Потом обулся и взялся за винтовку.

Увидев бегущих милиционеров, Юозапас переключил автомат, чтобы стрелять сериями. Но в это время пуля разбила окно мастерской над самым его ухом. Юозапас присел. Бронюс выбежал на площадь и, хромая, бросился к машине. С другой стороны к машине бежал Юозапас. Бронюс первый добрался до грузовика и повел машину на Юозапаса задним ходом. Тот отступил к конторе.

Альдона поднялась из подвала и стала выталкивать самого высокого милиционера на площадь. Милиционер приложил винтовку к плечу.

— Что ты собираешься делать?— спросил секретарь.

Все стояли у окна и следили за площадью.

— Уложу этого хромого, который в машине.

Альдона и секретарь навалились на милиционера и еле вырвали из его рук автомат.

Машина оттесняла Юозапаса к сеновалу. Юозапас выстрелил. Машина рванулась вперед и, сделав круг, повернулась к Юозапасу. Юозапас снова выстрелил, вбежал на сеновал, заперся там. Машина высадила двери сеновала, выломила вторые и прошла насквозь. Юозапас-Домовой прижался к стене и снова выстрелил. Машина ударилась о столб и остановилась. Бандит стоял, наставив оружие, и ждал, когда выйдет Локис. Бронюс вылез через вторые дверцы. Бандит пригнулся и выстрелил. Из простреленной покрышки со свистом вырвался воздух. Локис вытащил револьвер и двинулся на Домового. Он успел выстрелить первым. Выстрелил два раза, обеими руками держа деревянную ручку револьвера. Бандит охнул. Казалось, удивился, почувствовав, что пуля пробила спину. Уронил оружие, схватился одной рукой за живот, второй за ребра. Когда Локис подошел к лежащему, Домовой застонал:

— Не знаешь... Не знаешь, какая боль...

— Нет,— сказал Бронюс.— Не знаю.

Было видно, как глаза Домового заволакивает смерть. Собирались люди. Пришли Миколас, Яунис, секретарь. Усталые, они окружили убитого и смотрели. Показалась Альдона, но не приближалась. Она пришла поглядеть на живых.

— Радуйтесь,— сказал Домовой.

Во всяком случае, так всем послышалось.

Выглянуло солнце, и деревня проснулась во второй раз. Люди заговорили в голос и столпились вокруг домов, словно весной. Чинили сломанные заборы, вставляли окна. Вокруг стучали топоры. Женщина с мальчишками несла свежесколоченный гроб. Марцинкус шагом победителя шел прямо к Локисам. Руки его были подвязаны к шее пестрыми платками. Локисы стояли рядом с секретарем в окружении крестьян. Все смотрели, как четверка запряженных лошадей тащит грузовик. Шофер через окно кабины махал кнутом. Братья встретили Марцинкуса с торжественными лицами. Крестьянин смутился.

— А что было делать?

Мужчины хохотали, не разевая ртов:

— Охо-хо-хо.

— Какой же из тебя теперь работник?— спросил Миколас.— Даже штаны не застегнешь. Баба должна ходить следом.

— Охо-хо-хо!

— Смейтесь!— разозлился Марцинкус.— А что было делать?

— Если бы не Марцинкус,— вмешался Бронюс. Он стоял, опираясь на палку,— если бы не Марцинкус и не секретарь с милицией, нам пришлось бы туго. Не так ли?

Секретарь смутился.

— Растерялись поначалу. Мы совсем по другому делу ехали,— пояснил он.— За Донатасом. А вот как все это кончилось. Ошибкой.

— Его ошибка его погубила,— сказал Миколас.— И спасла нас.

Всем хотелось думать, что Донатас сам виноват в своей смерти.

— Снова без председателя остались,— неожиданно попал в точку Марцинкус. Все вспомнили Вайткуса.

— Домового больше нет,— сказал секретарь Марцинкусу.— Может, теперь пойдешь в начальники?

Марцинкус отрицательно покачал головой. Видно, не решался. Снова покачал:

24206

— Нет. Нет-нет!

Кто собирался в город, влез в машину. Шофер напоил лошадей и нажал гудок.

— Откуда взялся этот Домовой?— спросил секретарь у Бронюса.— Не узнавал?

— Жена его... Сестра его говорит, он служил в немецкой военной полиции. Был охранником в Майданеке.

Запахло ромашками. Альдона подошла и тихо встала за спиной Бронюса. Он обнял ее. Пришел Яунис с деревянным чемоданом и забрался в кузов.

— У нас дома будут два профессора,— сказал Бронюс, ткнув пальцем в Яуниса. Тот глядел на окна избы. Он знал, что за пыльными кружевами стоит мать. И крестит его на дорогу. Молчаливая и мудрая.

Лошади потянули машину. Шофер улыбался за ветровым стеклом. Мужчины сидели в кузове и смотрели, как удаляются от них оставшиеся на площади.

— Крови много пролито,— сказал секретарь.— Может, тем, которые не видели своими глазами, покажется, что мы не знали ей цену, а?

В разоренной мастерской сидел сапожник, во рту он держал гвозди. Перед ним стояли выходные ботинки Вайткуса. Он поднял голову и посмотрел на проезжающую машину. Грузовик выкатил на пригорок.

— Кто возьмется взвесить? — неожиданно вмешался крестьянин. Он был стар, с выдубленным от ветра лицом. Он должен был пригнать лошадей из города. — Кто может взвесить? Разве раньше иначе было? За жизнь всегда приходилось расплачиваться.

По лесной дороге четверка лошадей тащила помятый «форд». Мужчины сидели в кузове и слушали Яуниса. Тот размахивал руками. Показывал: «Вот здесь Донатас остановил телегу». Мужчины смотрели и ничего не видели. Яунис тоже знал только часть правды. Он тогда видел, как Донатас и бандит направились в лес. Потом услышал выстрелы. Потом Донатас вернулся один.

В кустах сидел кролик и глазел на лошадей, которые тянут машину. Потом подпрыгнул и побежал по дорожке, ведомой ему одному. Не озираясь. Весь — уши.

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел К 5-43-87
А09207. Подписано к печати 27/V 1965 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 29 000 экз. Заказ 266

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

(8)


ВОЙНА
И
МИР



ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE

ЧЕТВЕРТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ 1965 МОСКВА



ИНДЕКС
70399